

una ciudad entre dos océanos

Editorial Abril 2025

Rostros, personas, historias



Sea of Faces II, by Scott Tuckfield

No somos la revista *Caras*, ni lo ambicionamos, pero este número de **Tierra Media** trae muchos rostros en el Sumario porque, sin conspiración alguna, se produjo un acampe en las regiones de la crónica, de los personajes, de las historias, del punto de vista subjetivo del narrador, de los sujetos y de las personas, a secas. Lo que remite al hecho fácil de que persona deriva de las máscaras con resonador del teatro griego, no el del parque Sarmiento, sino el de Atenas (tampoco referida al club), varias cuadras y milenios antes. Primero la máscara, luego la identidad presunta del yo, esa otra máscara que no nos podemos quitar, aunque ignoremos por siempre quiénes somos. Esa máscara que la vida nos talla, y que puede eternizarse en un gesto, en algún determinado gesto que llamamos rostro.

Aquí las caras no se sustraen a la marcha colectiva, acuden todas, van una junta a la otra en una procesión silenciosa por una dimensión paralela, esta superficie a mitad de un mapa donde cada mes nos reunimos. Las caras se suceden, encarnan a un yo joven que viajó por nosotros a los Estados Unidos, van en busca de un astro eclipsado del cuarteto, conversa con una fotógrafa del otro lado de la cámara. Se entrevista a una narradora y poeta cordobesa justo antes de volverse a Roma, a un músico que acaricia su sueño, a un teatrista y productor que narra su vida detrás de la escena. A una artista visual de la migración y a un artista escénico de la itinerancia. Se evoca a un bandido/héroe norteamericano; a un poeta/policía cordobés a cargo de la cárcel; a un atleta/desaparecido tucumano que aún inspira carreras. Hay rostros de autoras y de autores. Una autora señala la importancia de terciar ante la binariedad de género en la danza, un autor encuentra ciertas rimas entre el rock cordobés y el mexicano y uno más gira en torno a las propiedades de la hoja de coca, incluidas las simbólicas. Otra autora cuenta la historia de una pérdida y de una búsqueda imposible, y una artista visual reconstruye femicidios en miniatura, como altares. Se recorren los laberintos del pensamiento crítico, hay advertencias sobre el optimista desembarco del tecnofeudalismo. Se brega por ropas diferentes para identidades propias, se infunde el regreso a la lectura de una gran novela, se encierra en cuadritos motivos para sonreírle al mal tiempo.

Leé todos nuestros editoriales:

Editoriales



una ciudad entre dos océanos

Cuerpos, cuerpas y cuerpes de la danza

Catalizadores de nuevos paradigmas

Cristina Gómez Comini

La danza sucede en el cuerpo y va de la mano con los tiempos, es el reflejo de las sociedades que la contienen y por ello vale preguntarse qué sucede hoy con el binomio danza-género en el mundo del movimiento y específicamente en el del ballet.



Chase Johnsey

El ballet clásico es una práctica que históricamente ha reforzado estereotipos de lo femenino y lo masculino en su concepción más tradicional, los roles de género están bien diferenciados en las historias románticas del ballet: *Él* es fuerte, valiente, protector, viril, inteligente, desarrolla actividades netamente masculinas como la caza, la milicia, la guerra etc., mientras *Ella* es dulce, inocente, ingenua, frágil, a veces enferma, etérea, necesitada de protección con gran predisposición a enloquecer por el amor no correspondido y sus quehaceres son siempre domésticos. Ella se enamora de él y viceversa pero el amor es imposible y la muerte aparece como salida dramática.

El hecho de que el repertorio de obras del romanticismo siga hoy vigente y sea recreado por las más grandes compañías clásicas del mundo es maravilloso porque nos permite apreciar en vivo obras decimonónicas de grandes coreógrafos en su versión completa con notable exigencia técnica, interpretativa y de puesta en escena, aunque también, de alguna manera subliminal, estas grandes obras románticas siguen imprimiendo en las nuevas generaciones de estudiantes de ballet (sobre todo mujeres) un ideal de bailarín/bailarina que puede entrar en conflicto con los feminismos actuales, con el abanico de diversidades sexuales y con las distintas concepciones del amor de pareja.

"El desarrollo del ballet clásico demarca un proceso sociohistórico de significación de los cuerpos masculinos y femeninos que conforman a los grandes actores de este arte y que reflejan componentes de género que han sido desiguales en espacios escénicos propios de la historia de esta danza." (Alba Robles)

En este sentido, sobrevolando rápidamente la historia del ballet podemos decir que desde la creación de la primera *Academie Royale de Musique et Danse* allá por 1661 por iniciativa del más fulgurante de los reyes franceses (Luis XIV), hombres y mujeres han alternado su protagonismo a lo largo de la historia. Quizás como reflejo del Rey Sol que solía participar como estrella absoluta de los ballets de la época, los hombres tuvieron mayor importancia que las mujeres durante casi dos siglos; ellas eran un complemento necesario aunque todo giraba en torno a ellos. Tuvo que llegar el Romanticismo para que la mujer pasara a ser el centro de las nuevas historias: musa inspiradora, adorada, idealizada, idolatrada como un ser sublime, sacrificado y sumiso que muere por amor aunque sigue viviendo en el más allá, en mundos donde lo etéreo se manifiesta gracias a recursos de vestuario como gasas y tules y a la incorporación de un tecnicismo que perdura hasta hoy: las zapatillas de puntas, inventadas para crear la ilusión de no tocar el piso.

Pero a mediados del siglo XIX los espectáculos de ópera-ballet se privatizan dejando los teatros para pasar a escenarios de variedades, esto trae como consecuencia la mercantilización del cuerpo femenino: los señores de alta sociedad suelen pactar encuentros con las bailarinas durante los largos intervalos del espectáculo y poco importa la obra en sí; ir al *varieté* implica ante todo tener citas excitantes. La danza se tiñe de mala reputación y esto comienza a perjudicar el status de las artes en general, por lo que la danza es ignorada e incluso negada hasta que, a principios del siglo XX, gracias al impacto que tienen en París los *Ballets Ruses* de Diaghilev, vuelve a ser valorada como manifestación artística. A partir de ese momento el rol femenino y masculino en escena adquieren la misma jerarquía y aparecen estrellas del ballet como Ana Pavlova y Vaslav Nijinsky entre otros. Lo femenino y lo masculino siguen en general los lineamientos románticos de diferenciación entre ambos sexos aunque despunta otro tipo de historias que permiten a los personajes una construcción menos estandarizada y en algunos casos osadas. Los cuerpos sublimados y casi asexuados del ballet romántico sufren una transformación en las concepciones coreográficas de Vaslav Nijinsky; en efecto el bailarín devenido coreógrafo rompe con la tradición clásica y además protagoniza varios escándalos entre el público ortodoxo, uno de ellos fue el día del estreno de su obra *L' apres midi d'un faune* (Debussy/Paris 1912). Dicho escándalo alude a que Nijinsky baila de manera explícita su deseo por la ninfa ausente y en el clímax de su interpretación se echa voluptuosamente sobre el velo que le ha robado a su amada. La sociedad de la época

parece no estar preparada para ver en escena una manifestación profundamente humana que, sin embargo, escapa a las reglas morales del momento.

A mediados del siglo XX la danza moderna gana terreno en el mundo, ella expresa visceralmente las emociones humanas, el éxtasis, el trance etc. con nuevos lenguajes corporales encarnados en figuras emblemáticas como Martha Graham en EE UU y Mary Wigman en Alemania, ambas con vértice en la pionera norteamericana Isadora Duncan imprimen una potencia femenina a la danza que, obviamente, influencia también al ballet. La posterior danza contemporánea comienza a borrar las fronteras entre lo femenino y lo masculino trabajando sin distinción de sexos y sobre todo sin preconceptos. Los vestuarios que tan claramente marcaban la diferencia de sexos en escena, en muchos casos se vuelven indistintos o neutros, empieza a importar más el ser danzante por sobre la definición binaria hombre-mujer, las temáticas se vuelven más interiores/emocionales y quizás menos anecdóticas.

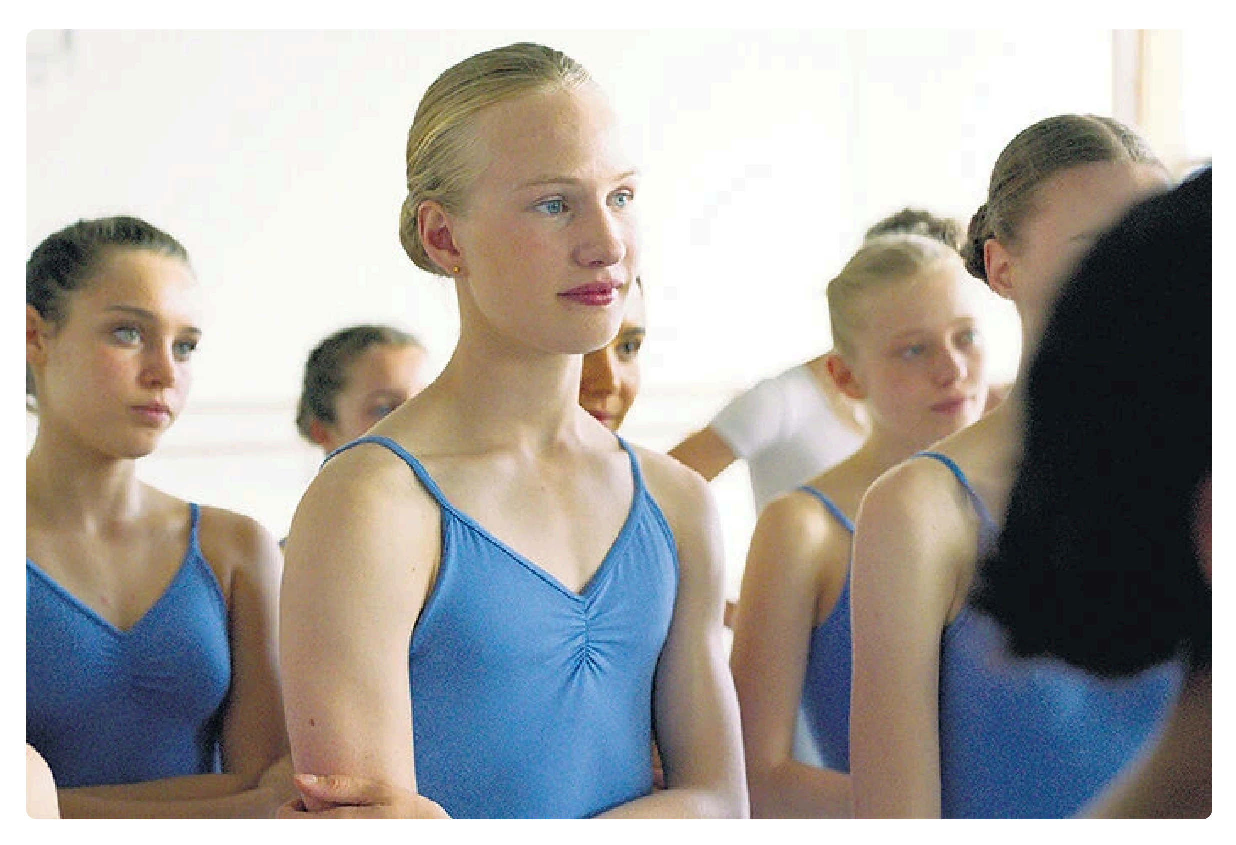
Si bien las historias de amor siguen existiendo ya no son necesariamente interpretadas por personajes de sexo opuesto; en este sentido baste recordar la famosa versión del ballet *El lago de los cisnes* del coreógrafo inglés Matthew Bourne, estrenada en Londres en 1995; aquí los cisnes, que siempre fueron papeles femeninos, por primera vez son interpretados por varones como así también la historia de amor entre el príncipe y el cisne blanco; parte de esta obra icónica y rupturista en su momento puede verse hacia el final de la película *Billy Elliot*, cuando el niño convertido en profesional protagoniza precisamente esta versión de *El lago de los cisnes*.

La transexualidad en el ballet

Pese a los estereotipos de género que aún persisten, el mundo de la danza siempre ha sido un lugar de acogida de artistas de la comunidad LGBTQ+ ya que la excelencia técnica y artística es la que prima a la hora de decidir la incorporación de un nuevo intérprete. Los coreógrafos de las últimas generaciones han creado obras que contemplan otras formas de relacionarse y contar historias que trascienden la rigidez binaria considerada políticamente correcta. La danza contemporánea y las compañías independientes fueron los ámbitos que primero se abrieron a temáticas relacionadas con la inclusión de género, pero en 2019 la famosa compañía inglesa de ballet *English National Ballet* desafía todos los paradigmas incorporando a sus filas a una bailarina trans:
A *Chase Johnsey* se le ofreció la oportunidad de bailar papeles femeninos de cuerpo de baile en *La Bella Durmiente* del *Ballet Nacional Inglés* en Londres.

"Soy un bailarín clásico", afirma Johnsey, bailarín independiente que se identifica como de género fluido. Su actuación en el *ENB* (en la mazurca y como marquesa en la escena de la caza; también fue suplente de una ninfa) fue noticia mundial y lo convirtió en un activista por la causa: no para cambiar el ballet clásico, sino para abrir sus puertas a artistas de todo el espectro de género humano. Al contratar a Johnsey, la directora artística del ENB, Tamara Rojo, puso de manifiesto la exclusividad de género del ballet. *"Nuestro trabajo y nuestra compañía deben reflejar el mundo en el que vivimos",* declaró por correo electrónico. *"El ballet no debe tener barreras; es para todos, en todas partes".*

Vale aclarar que el bailarín al que se alude perteneció previo a su contratación en el *English N. B.* al *Ballet del TrocKadero* de Montecarlo, donde recibió elogios de la crítica internacional por sus interpretaciones de papeles femeninos. De hecho Chase, como muchos otros bailarines hoy en día, domina a la perfección las zapatillas de punta que históricamente fue de uso exclusivo de mujeres. Esta herramienta, despojada de su connotación femenina, se ha convertido en una aliada del entrenamiento técnico también de varones.



El joven actor Víctor Polster en la película GIRL interpretando a Lara

En 2018, se estrena en Cannes el film *Girl,* ópera prima del belga Lukas Dhont. La película cuenta la historia de Lara, una adolescente trans estudiante de ballet. Si bien su familia y un equipo médico la apoyan y acompañan en la transición, Lara debe convivir con procesos internos complejos a una edad difícil y además luchar por su sueño de ser bailarina con todo el esfuerzo físico que ello implica. Ella (en la excelente interpretación del joven de 15 años Víctor Polster) está decidida a ser la mujer que siente ser y bailar como la mejor. El foco de la película no está puesto en el rechazo social ya que el entorno es amable y comprensivo, salvo por la curiosidad y cierta hostilidad de sus propias compañeras de danza, sino precisamente en las frustraciones de la joven frente al exigente mundo del ballet y al hecho de no poder terminar de parecerse físicamente al modelo ideal romántico. Su masculinidad física la atormenta y no puede esperar a que el tratamiento hormonal y la operación para la que se prepara completen el proceso.

No tenemos noticias de que en nuestro país haya bailarines o bailarinas específicamente transexuales en elencos oficiales o independientes de ballet, pero sí existen muchos artistas talentosos tanto trans como con diversas orientaciones de género en la danza contemporánea, en el music-hall, en el tango e incluso en el folclore.

El arte está ligado al alma humana, a la sensibilidad y al talento que ciertamente no son una cuestión de género y menos de la orientación con que las personas se identifican. *Este mundo cambia todo el rato*, dice Tamara Rojo, *es una de las artes que más se auto-*

regenera porque los artistas son jóvenes, son contemporáneos de la sociedad con la que quieren hablar y para la que actúan.

Resulta natural que aquello que pugna marginalmente en la sociedad aparezca en el arte mucho antes que ella misma lo acepte. Mal que les pese a los conservadores del ballet, se ha puesto en marcha, lentamente, un proceso de transformación que probablemente cambie los paradigmas instalados en las lejanas cortes del siglo XVII.



Cristina Gómez Comini

Seguí leyendo más notas de esta sección:

Hashtag Sumaj



una ciudad entre dos océanos

Marcelo Castillo

Sostener y sustentar un sueño

Gabriel Abalos

Marcelo Castillo es parte del teatro independiente cordobés de los últimos cuarenta años, tanto en escena como fuera de ella, produciendo, gestionando. Un día levantó la mano para llevar una gacetilla y se le reveló que, además del juego escénico, había otro juego: el de ayudar a crear las condiciones para que el anterior pudiera seguir ocurriendo.

En esta ciudad con tremendos y tremendas teatristas, gente destacada de la dramaturgia, de la escena, de la técnica, de la práctica teatral, donde no faltan reflexiones, análisis, crítica de nivel, libros especializados en el fenómeno escénico, quisimos acudir a **Marcelo Castillo**, quien reúne en su experiencia de vida la historia misma adentro de la escena, desde el teatro popular de los años ochenta hasta la vanguardia que formó Paco Giménez en Córdoba; la mirada pragmática de la producción en el teatro independiente histórico, y casi pegado a eso la experiencia al calor de ese hito que fue el *I Festival Latinoamericano de Teatro* en 1984. Ha desplegado su actividad como gestor cultural desde el estado (aclara: "jamás fui funcionario, siempre fui contratado, o efectivizado como técnico."), la producción y la administración del *Teatro La Cochera* desde el día cero. Fundador en el año 1991 de la *Red Latinoamericana de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe*, que funcionó hasta la primera década del veintiuno contribuyendo a mostrar la producción latinoamericana al mundo, y en especial a Europa, también es hoy, junto a Daniela Bossio, emprendedor de un proyecto independiente de gran proyección, y que cuenta ocho años de desarrollo: el *Mercado Girart de las Artes Escénicas y la Música de Argentina*.

Como actor, como productor, como técnico y como gestor cultural independiente, ha adquirido un vínculo con el fenómeno teatral bajado a la realidad y la conciencia de las condiciones concretas de producción que presenta, y su proyección a futuro. Su mirada no se limita a lo local, ni nacional, sino que ha sido parte de una sinergia latinoamericana en base a los vínculos con elencos, con programadores de festivales, con gestores, con funcionarios del área de cultura, y más allá.

Entrevistarlo equivale a ampliar el relato que articula cuarenta años de historia escénica local vista desde una perspectiva menos frecuente, y también desde una historia personal. Hoy el teatro independiente de Córdoba tiene, por supuesto, decenas de productores y productoras que han aprendido a hacer su trabajo, en una ciudad donde hay muchos niveles formativos para la actuación, la técnica, la producción, y una gran actividad teatral aun cuando evidentemente (fenómeno que se agudizó después de la pandemia) es mayor la oferta que la demanda. Sumado a eso, han cambiado profundamente los escenarios de la comunicación y de la difusión, debido al imperio de la Web. Pero ese panorama también tiene una historia local.

Por fortuna, aún contamos con el hecho teatral mismo, inalterable: un grupo mayor o menor de espectadores a metros de los cuerpos y de las voces de los actores y las actrices, representando una realidad paralela.

Marcelo Castillo se ha mantenido atento y activo a las posibilidades de inserción del teatro de Córdoba en un panorama más extenso, y frente a una diversidad de públicos. Vive en Córdoba y su vínculo con las producciones y los creadores y creadoras teatrales locales lo mantiene actualizado respecto del movimiento en estos tiempos.

Con mínimas interrupciones, para alivianar texto a una historia no tan breve, dejamos al entrevistado representar su unipersonal a partir de la serie de hechos que lo pusieron para siempre en contacto con el arte escénico.

El inesperado brote teatral

"Resulta ser que yo trabajaba en un laboratorio muy grande de fotos, acá en Córdoba, se llama Autocolor, y a través de ese trabajo empecé a aprender todo lo que tenía que ver con el mundo de la fotografía, tanto en la química, como en la colorimetría, y a sacar fotos. Me gustaba sacar muchas fotos, salía con mi máquina compradita a buscar fotos, imágenes, me gustó, me atrapó mucho esa idea. Y sacaba fotos en la cancha de fútbol, se casó mi prima y le hice de fotógrafo. Creo que era en el 79, por ahí. Me fui al Cine Grand Rex porque estrenaban una película de Sergio Renán, *La Tregua*. Ahí saco fotos del *avant premier*, estaban todos, estaba Renan, los actores de la película. Después cuando revelo las fotos, veo que uno de los pibes que trabajaba en la película iba al mismo gimnasio que yo. Entonces le digo, *che tengo una foto que saqué, vos trabajás de actor*. Se llamaba Carlos Donigian, un director y actor de aquella época. Le digo *yo te voy a traer la foto,* y él *bueno, gracias*, qué sé yo, y cuando le llevo la foto, me dice, *¿no querés hacer teatro?* No, le digo, yo no, no sé nada de teatro, imagínate, le digo, no, no. *Pero estoy trabajando con gente que no sabe*, me dijo, *tengo una propuesta. Llegáte, llegáte,* me dice, y me da la dirección, y era en un lugar que antiguamente no sé si alguien se acordará, era el *Pupo Café Concert*, que en ese momento se llamaba La Pérgola, era ahí en la galería, en una galería en la calle 25 de Mayo, que tiene salida por San Martín, había una escalera caracol hacia abajo, bueno, y ahí me acuerdo que estaba La Pérgola. Era un lugar todo acustizado, con planchas de los maples de huevo, y ahí fui, estaba con otra gente, estaba el Pato Achával, me acuerdo, jovencito, bueno, la verdad que me enganché por curioso, yo siempre he sido muy curioso, así como la fotografía me llevó a curiosear diferentes espacios, a esa curiosidad le debo mi encuentro con el teatro."

El primer maestro

"La cuestión es que hice la primera obra con Carlos Donigian sin saber nada de teatro, que se llamaba *Compartiendo la Mañana*. Un día va a un ensayo Miguel Iriarte, porque el Carlos era de su troupe, actuaba en sus obras. Y va el Miguel, qué sé yo, así como era el negro, simpático y comprador, y nos dice, *está bueno, pero tienen que estudiar teatro, vayan al Teatro de los Cinco, que ahí dan clases de teatro.* Y fui al Teatro de los Cinco, funcionaba en un altillo que todavía está, ahora es todo de vidrio, que tiene como una torre en la esquina de Humberto Primo, esquina Avellaneda, y ahí había muchos, el Coco Santillán, la María Ángeles Rearte, el José Salas, bueno, varios que enseñaban teatro. Y ahí empecé a estudiar con Miguel Iriarte. Estudiaba teatro, cuando mi mundo era el fútbol, yo era el chico del barrio de San Vicente, imagínate, en ese contexto, todos mis amigos me decían, *che loco, vos te vas a volver puto, loco, si seguís viendo esos lugares,* era muy gracioso, porque yo venía de San Vicente a jugar al fútbol todos los días, que lo seguía haciendo obviamente, pero bueno, eso me hizo mirar para otro lado. Y un día el Negro Miguel, ya eran los 80, 80 y pico, me llama para hacer un reemplazo del Carlitos Plá, que hacía *San Vicente Superstar*, así que me pasé a trabajar con él. Yo lo considero mi primer maestro al Negro Miguel Iriarte, un pedazo de maestro. El Negro me enseñó ahí en vivo, con una atención personalizada, me empezó a enseñar teatro en la práctica, en una función al aire libre de *San Vicente Superstar*. La municipalidad había puesto un escenario en el Paseo de las Artes. Hicimos tres funciones, no sé, había mil personas por función, y ese fue mi prueba de fuego con un público de esa naturaleza, con una obra tan, tan simpática y tan linda como era *San Vicente Superstar*."

No paré nunca más

"Y seguí estudiando y se formó un grupete de gente, con la que nos juntamos y alquilamos un lugar, que le pusimos el "Tattersall", que era el garage de una casa donde vivía el Toto López, no sé con quién más, ahí por la 9 de Julio, cruzando la Julio A. Roca por la Cañada. Así que nos juntábamos ahí, en este grupete de gente, y le pagamos el taxi a Miguel Iriarte, le pagamos el taxi al José Bigi, a Ramón Falcón, al Jorge Mansilla, que nos fueron a dar expresión corporal, bueno, una serie de gente para nosotros tener nuestra propia formación, y bueno, siempre queríamos hacer una obra, y nunca logramos hacer una obra. Yo ya tenía la vertiente de Miguel, que me convocó para hacer otra obra, hice varias obras de Miguel."

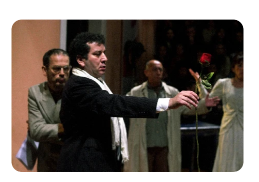
"En el 83, yo estaba haciendo otra obra con Donigian, *Cadena Invisible*, y lo invité al Oscar Rojo, para que hiciera esa obra como protagonista. Entonces el Néstor Musso, que era la pareja de la hija de la Beatriz Gutiérrez, la Marina, me dice un día, *ha venido un tipo de México que es fantástico, Paco Giménez, va a empezar a dar unos talleres,* bueno, la cuestión es que, ¿a dónde daba los talleres Paco? En el "Tattersal", en aquel garage que nosotros habíamos alquilado en aquella oportunidad. Fue todo una señal. El Paco allí le daba clases a la mayoría de la gente que había estado en la ópera rock, toda esa gente de esa época, y yo no pude iniciar en el '83, y cuando el Paco abrió en el '84, ahí empecé con el Paco los talleres, y ahí ya no paré, no paré más con el Paco. Me distancié un poco de Miguel Iriarte en el sentido de la producción, se enojó un poco el negro conmigo, porque yo me dediqué, bueno, ¡está claro a qué me dediqué, y mi mundo empezó con La Cochera a nivel actoral! ¿no? Y no paré hasta ahora, hasta el día de hoy."

Marcelo Castillo en la actuación

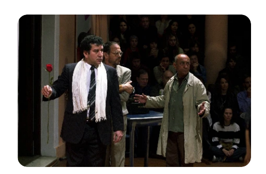
Click para ampliar



Everyman. 1999



Choque de cráneos



Choque de cráneos



Choque de cráneos



La Fonda Patriooootera



La Fonda Patriooootera



El arte de levantar la mano

"Ahora voy a contar cómo me dirigí del teatro a la producción. Creo que un día dijeron, *¿quién puede llevar la gacetilla al diario y a la radio?* No me acuerdo de qué obra fue, yo levanté la mano y ahí eso no se detuvo más (se ríe). Siento que la producción fue mi primer punto de partida, porque siempre me buscaban a mí para llevar la gacetilla a la radio. Estamos hablando, y contextualicemos: no existía internet, no existía celular. Había que llevar la gacetilla, escrita a máquina, en máquina de escribir, con copias, y llevarla a la portería de la radio para que nos pasaran la información de la obra. Igual que al diario *La Voz del Interior*, al diario *Córdoba*. Teníamos unos amigos que trabajaban por ahí, creo que vos eras uno de ellos, y ahí empecé. Después me ligué con la Asociación Argentina de Actores, que funcionaba ahí en la calle Rondeau. Y en la Comisión Juvenil de Actores tuve en el '81 la experiencia de colaborar con un evento teatral de grupos de Córdoba, desde la parte organizativa. Con el poco de experiencia que tenía, me gustó mucho esta cosa de organizar, de acompañar ese proceso de cómo se hacía un evento. Bueno, y empecé, de alguna manera en La Cochera a fomentar esa parte organizativa. Ayudándole al Paco, a La Cochera, con lo poquito que había. En ese entonces no se hablaba de la palabra productor ni de gestión cultural. No existía en el universo, en los '80, ese término, no había praxis de ninguna naturaleza. Entonces, mis inicios fueron así. Después, cuando llegó el 84, formé parte del equipo del *Primer Festival Latinoamericano de Teatro*, acompañando a las compañías extranjeras, participé en ese lugar."

Los años del Festival

"Después, en el '85, fue el *I Festival Nacional*, y también me inscribí y participé. Y ya luego empezó toda una cuestión de lucha que movilizó a los actores, porque yo seguía trabajando, participando de la agrupación juvenil de actores. Y había un encono terrible con el gobierno en esa época, de Angeloz. Estaba Daniel Tieffenberg como secretario de Cultura, y le hicimos varias marchas, hubo varias discusiones. Y ese mismo año, el '85, a raíz del Festival Latinoamericano, a La Cochera la invitan a un festival en Portugal, al FITEI (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica). Yo viajo acompañando al grupo *Los Delincuentes* como productor. Y cuando vuelvo, vengo con muchas carpetas de grupos que me daban para que los tuvieran en cuenta para el *Festival Latinoamericano de Córdoba*, que tuvo mucho renombre a nivel internacional ese festival. Entonces yo volví y le saqué una reunión a Tieffenberg, y le digo, mire, Tieffenberg, acá traigo estas carpetas... y me dice *'Ah, vos sos el que cascotea, el que nos critica. ¿Por qué no te venís acá adentro a trabajar en el festival?'*

Porque nosotros le criticábamos que elegían a dedo los grupos cordobeses, y logramos que fuéramos los independientes quienes decidiéramos nosotros mismos, cuáles eran las obras que iban a ir al Latinoamericano. Le torcimos el brazo en esa época, y hacíamos nosotros unas convocatorias y elegíamos nuestros propios grupos, se elegía cuál era la mejor obra, las tres obras para que fueran representando a Córdoba en el *Festival Latinoamericano*. Entonces el tipo me desafió, y yo le digo, bueno, dale, voy a venir a

trabajar. Y ahí empecé a trabajar, en el 86, en el *Festival Latinoamericano de Teatro*, y me pusieron a coordinar la parte artística del festival."

Ocurrió así: un día me dice el Tieffenberg, *che mirá, acá te quiero hacer una reunión con un amigo que ha venido de San Luis*, y era el Alberto Ligaluppi. Así que le dijo, *bueno, Alberto vas a trabajar con Marcelo en el festival*. Y ahí empezó mi carrera, por así decirlo, desde la gestión de la producción, nada menos que en el Festival Latinoamericano. Fue un aprendizaje enorme, se me abrió un universo nuevo en mi faz artística, por así decirlo. En este mundo de la producción aprendí cómo se hace un festival. Obviamente no solo, había un equipo de gente, estaba la Ana Massa, lo organizaba el Estado, pero nosotros con el Alberto teníamos la responsabilidad, por así decirlo, en llevar adelante la parte artística del festival. Y eso nos abrió un universo porque empezamos por ahí a viajar a otros lugares, nos abrió otras perspectivas en el campo de la producción teatral puramente. El aprender a ver espectáculos, el aprender a ver el ABC de cómo se arma la logística de un festival, cómo se piensa un festival. Ese fue un aprendizaje muy grande hasta el año 94."

Gestionar un espacio cultural

"Daniel Tiefenberg dejó de ser Secretario de Cultura y fue diputado, y en el 89, más o menos, o 90, nos llama a mí y al Alberto, porque él era diputado, y Gustavo Santos, que había sido también subdirector de arte escénica de la provincia, nos llama para que había que ponerle letra a la plataforma cultural de Martí. Y lo habían llamado, el gobierno obviamente, lo habían llamado a Tieffenberg y Gustavo Santos para que le pusieran una letra. Y ahí entramos con el Alberto en otra conexión, un poco ya ahí ya tocando lo que era la gestión. Nosotros pusimos letra y yo, en ese tiempo, esto fue en el '90, en el '89-'90, había andado por San Pablo, y con el Alberto presentamos un proyecto, además de poner letra, un proyecto para los centros culturales, un poco basado en un centro cultural en San Pablo, que tenía un perfil social muy fuerte, que es el *SESC Pompeia*, que había sido una fábrica japonesa. En base a eso, organizamos un proyecto y se lo presentamos, ya había ganado Martí, y lo aprobaron. Así que con el Alberto, además de estar en el festival, dirigíamos el Centro Cultural General Paz, porque no nos dieron todos los centros culturales, sino nos dieron para dirigir el centro cultural General Paz. Así que fuimos ahí, en el 82, a dirigir el Centro Cultural General Paz con el Alberto. Cuento esto porque un año era Latinoamericano el festival, y otro año nacional, y venía muy complicada la producción nacional de teatro en esa época, y un día, se nos ocurrió con el Alberto hacer una cosa diferente, que fue una bienal de arte, y que tomamos todas las artes que atravesaban al teatro, e hicimos una bienal, que fue fantástica. La verdad que con el diseño que hicimos con el Alberto, nunca más se volvió a hacer algo, conseguimos unos premios fantásticos. Para darte una idea, el premio al mejor guion dramático era una cámara de video, porque incluía danza, video y teatro. Y uno de los premios del teatro era hacer un curso de verano de guion con Gabriel García Márquez en la Escuela de San Antonio de los Baños. Imagínate, el nivel de los premios de la bienal, y se le pagaba todo. O, por ejemplo, el Marcelo Alassino ganó el premio a una dirección de una obra de teatro, y fue a hacer un curso de un mes en el *Lee Strasberg Studio*, en New York. Todas eran conexiones que había logrado el *know-how* de relaciones institucionales que tenía el *Festival Latinoamericano*, la usamos para contactarnos con festivales, con estos centros de producción, para poder dar los premios. Fue fantástica, la bienal de arte fue fantástica.

Lamentablemente se hizo en el 93, y después entró Mestre, y no se hizo más nada. Hasta que en el '94 se terminó el festival, entró Mestre y lo mató."

El instinto latinoamericano

El último año fue en el 94, que fue, digamos, la vuelta de la *Fura del Baus*, me acuerdo, después de 10 años. Fue como un homenaje de la *Fura* a Córdoba, porque la primera vez que salió la *Fura del Baus* de Cataluña fue al Festival de Córdoba, en el 84. Así que bueno, a partir de ahí yo había estado en San Pablo, había estado en Campinhas, en la Universidad, y me ligué con la Universidad, y un tiempo después me llegó mail, invitándome a un encuentro en Paratí, en la ciudad de Paratí, una ciudad muy pequeña, turística, inclusive de Janeiro y San Pablo, a crear una red. Y ahí fundamos la red latinoamericana de promotores culturales, de las *Redes de promotores culturales de Latinoamérica* y después fue del Caribe. Donde había productores, estaba la Nittis Jacons con Octavio Arbelaez, gente de la cultura en ese momento, éramos nueve, iba Alberto Félix, Alberto por Argentina, y ahí creamos esta red que duró hasta el 2001. Y ahí también empezó otro trayecto ya en la gestión y en la producción, porque se me abrió el universo de Latinoamérica, el hecho de participar en esa red me daba la posibilidad de traer producciones de otros países: traje a la Tetê Espíndola, a Arrigo Barnabé, traje a Maura Baiocchi, la primera vez que se vio *Danza Butoh* en Córdoba. A Hermeto Pascual, a Astrid Haddad, a un montón de actores y actrices y grupos de Latinoamérica, las traje a Córdoba, algo que, si no hubiera sido por la red, no hubiera sido posible. Los traía fuera de los festivales, obviamente. Y ahí empezó mi carrera, mi incursión en el mundo de la gestión y la producción y de la circulación en Latinoamérica, en conocer cómo eran los países, participar de foros, de congresos, eso me dio otra mirada, otro conocimiento, otra formación. En ese momento ya se empezó a hablar de gestión cultural. Yo fui el año 95 a Cataluña, a la *Universitat de Barcelona*, hice unos seminarios de producción a través de un convenio, y ahí empecé a tomar conocimiento de cómo era una planificación, porque todo lo demás era haberlo aprendido con la praxis. Yo fui un autodidacta en ese sentido, aprendí con prueba y error."

Cómo no ser funcionario

"Y paralelamente me dediqué a acompañar a algunas compañías de turno. También tuve la praxis de hacer de *tour manager* con los grupos de La Cochera, yo los promocionaba en su época, no en los grupos, algunas producciones de La Cochera las promocionamos, circulamos bastante por el mundo. Con la compañía del Paco, de *La Noche en vela* también les hacía el *tour manager*. Hemos ido a Venezuela, hemos ido a España, hemos ido a Uruguay. Yo les hacía el acompañamiento de la producción, lo que es un productor ejecutivo en campo. Y seguía trabajando en el Centro Cultural General Paz, Alberto tomó otro camino dentro de la Municipalidad, fue a dirigir el Malanca, después terminó trabajando en el Goethe, hasta que se fue a Buenos Aires. Después vinieron otros proyectos y ahí quiero hacer una salvedad, que yo nunca fui funcionario, yo siempre fui un técnico contratado por mi experticia y mi conocimiento. Yo nunca tuve un cargo ni de director, ni de secretario. Mi cargo era un cargo técnico, era responsable del Centro Cultural General Paz, no era el director, no era un cargo político. Sí trabajé en la estructura municipal, en el área de cultura, siempre, tanto en el CPC como en cultura mismo, pero

nunca fui funcionario de la planta política, por así decirlo. Siempre fui un técnico hasta que quedé en planta y después fui empleado, responsable de áreas, pero no director, ni ningún otro cargo de funcionario. Me propusieron varias veces, pero yo ya sabía cómo era el juego político. Si te dan un cargo, vos sos 'empleado' del que te da el cargo, políticamente hablando. Y sabía que iba a tener que mentirles a mis colegas y por eso fue una decisión que tomé siempre, la de estar de un solo lado del mostrador, porque yo sé que para estar del otro lado tenés que mentirte y mentirles a los artistas de una ciudad. Yo nunca, por cuestiones de mi idiosincrasia y de mi cultura, nunca quise estar del otro lado."

Tiempo de Industrias Creativas

"Cuando empecé a ver los formatos de los mercados, empecé a interesarme por los procesos de incubación de proyectos culturales, pero no encontraba un interlocutor. Hasta que un día, en los noventa y pico, me reencontré con Guillermo Mariananchi que estaba con Luis Juez, yo había estado con Guillermo porque formé parte de su equipo de descentralización municipal con Martí, cuando diseñaron los CPC y Alberto Ligaluppi y yo le pusimos un poco de letra a la estructura, las áreas de cultura de los CPC. Yo lo conocía desde ahí, entonces lo encuentro a Guillermo en un aeropuerto, él venía no sé de dónde, yo venía de no sé de dónde, le digo che, tengo este proyecto, me dice *andá a verme* y el proyecto era una incubadora de economía creativa, porque ya en ese momento se hablaba de economía de industrias creativas, se empezó a utilizar ese término más que el de industrias culturales, aunque hay una discusión técnica, pero bueno, y le conté la idea y me dice *bueno*, él era secretario de gobierno de Luis Juez, le dije *lo vamos a hacer*, y llamó a otra persona, una fantástica, súper inteligente, que fue Nibila Jelenik, y entre los dos diseñamos *CREA, Incubadora de Industrias Creativas y Empresas Culturales* de la ciudad de Córdoba, la primera incubadora del país. La diseñamos, trabajamos tres años en el diseño, también aprendí un montón y mi universo de la gestión se amplió en conocimiento, en práctica, y diseñamos esta incubadora de cero, y lamentablemente, cuando entró Giacomino como intendente, la mató. Lo primero que fue, una de las primeras cosas que hizo Giacomino, como se había peleado con Luis Juez, todo lo que tuviera olor a Luis Juez lo mataba, y olor a Marianachi también, así que ahí fue a parar la incubadora. Pero fue un aprendizaje, y tengo la fortaleza para decir que fue una idea mía la de llevar a cabo este proyecto en Córdoba, que también me ha servido en mi rol de capacitador, porque me dediqué a dar, a capacitar a nivel internacional en lo que es la producción teatral, y encontré una traducción al teatro independiente, y no tanto de lo que más se hablaba, de la producción del teatro comercial."

Dar un giro, crear Girart

En los días del 2010 en que La Cochera cumplía 25 años, yo le dije a Paco Giménez, vamos a festejar con algo que hace mucha falta en el teatro de Córdoba. Yo ya venía pergeñando, porque había visto y había participado de varios mercados en Latinoamérica. El primer mercado fue en el año 90 en México, al que yo fui, y después bueno, fue un poco morosa la aparición de los mercados en Latinoamérica, apareció en el año 89, *Vía Magia* en San Salvador de Bahía, y bueno después empezaron a aparecer otros proyectos en Bolivia, en Medellín, en Colombia, hasta que un día dije bueno mirá, vamos a hacer este mercado, Paco no tenía ni idea de lo que era, y yo le dije mirá, en el universo de los

productores internacionales, el teatro es el de Buenos Aires. ¿Por qué nosotros, la producción de Córdoba, no puede proyectarse internacionalmente? Entonces este proyecto tiende a eso, a dar visibilidad a la producción no solamente de Córdoba, sino de todo el país. No solamente la de Buenos Aires, que es buenísima, entonces ahí plantamos el proyecto de *Girart puerta al mundo*, pero no solamente para armar el mercado, sino como una plataforma de desarrollo de la cadena de valor de las artes escénicas y de la música, es decir, no tan solo en el producto final, sino también en la formación y capacitación de los grupos de creación, que son muy, muy, muy endebles. En *Girart* nos preocupamos por dar a conocer todas las producciones que tengan una potencialidad escénica, una potencialidad dramatúrgica interpretativa. Yo creo que *Girart* es un proyecto que da cuenta de una realidad, de una necesidad.

En los 14 años que llevamos con *Girart* -si bien el mercado se hace cada dos años, nosotros trabajamos todos los años- me parece que hay una evolución de parte de las compañías en comprender al mercado, en primer lugar; saber de qué se tratan estos espacios, estos espacios de vinculación, porque un mercado, al menos en *Girart* nosotros lo tomamos como un espacio de vínculo, de conocimiento entre un artista que necesita dar a conocer su trabajo y de un programador, un director de un teatro en cualquier parte de Iberoamérica o del mundo, que necesita satisfacer a una programación de su ciudad, de su país, de su región, es ahí que nosotros facilitamos el espacio para estos trabajadores como son los programadores, directores de festivales y al artista para un encuentro, buscamos un espacio fértil para ese conocimiento, para ese intercambio y en todo este tiempo, podemos decir claramente y lo podemos demostrar, además, que da resultados concretos."

El punto cero de la economía teatral

"Nosotros no hablamos de obras de teatro, hablamos de proyectos. Una obra de teatro vista desde la perspectiva del desarrollo de un proyecto, de la sostenibilidad y de la sustentabilidad de un proyecto artístico. Si vemos el componente productivo y analizamos la cadena de valor productivo de las artes escénicas, vemos que es una cadena de valor muy compleja y desde ahí uno tiene que empezar a trabajar. Aquí tomamos a las artes escénicas no como una actividad sino como algo sistémico. Entonces en el sistema de las artes escénicas intervienen muchos profesionales, el artista, el actor, la actriz, el director, el dramaturgo, el escenógrafo, el vestuarista, la maquilladora, el diseñador gráfico, el coreógrafo, interviene el periodista cultural, el editor cultural, que hacen a todo ese universo que interviene en la cadena de producción de un producto cultural, de una obra, de un proyecto cultural. Entonces ahí uno se tiene que detener en cada uno de esos eslabones, a ver cómo hoy en día las producciones dan cuenta de esa cadena de valor.

Generalmente el grupo se junta a producir con una idea y el punto cero de la economía de ese proyecto nadie lo valora y el punto cero de la economía de inversión de cualquier proyecto artístico lo pone el artista, de pagar la nafta, de pagarse un taxi, de pagarse el ómnibus para ir al lugar del ensayo y si tiene que ensayar y alquilar el lugar, ¿quién pone la plata? El equipo. Pero nunca se valora ese punto cero de producción porque estamos hablando de un sector que es muy informal, de un sector muy carente, de un sector muy frágil. Es como decía una compañera nuestra, Graciela Ferrari, cuando le preguntaban si

ella era profesional, ella responde *sí, artísticamente soy profesional porque ensayo tantas obras al día, me las paso en el teatro, ahora económicamente no soy profesional.* Entonces también se pone en tensión, y que también es una idea de *Girart*, en poner en tensión esto de lo que es hoy ser un profesional. Hoy en día, ¿cómo se considera un artista de la arte escénica?

¿Cuál es el campo laboral de las artes escénicas? ¿Quién se pregunta eso? ¿Quién trabaja eso? La compra de funciones del Estado es el campo laboral totalmente deprimido, es muy débil, se paga mal, se paga a destiempo. Entonces esa salida laboral del artista hoy en día es muy débil, siempre lo fue. Y encima hay una precariedad muy grande en el sector, como lo dejó expuesto la pandemia. Y se tuvo que salir a buscar bolsones de comida porque había compañeros que no tenían para comer con su familia. Había que salir a buscar remedios porque no tiene una obra social. Entonces esa es la fragilidad del Estado. Con ese sector es el que trabaja *Girart*."

Marcelo Castillo en la gestión

Click para ampliar

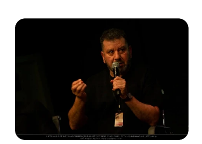


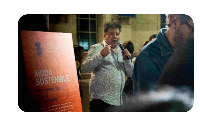




































La estética de la escena cordobesa

"Córdoba es el segundo polo productivo de las artes escénicas y la música del país, porque da cuenta de una historia, no solo de que apareció de nuevo en el '84 la carrera de Teatro en la Universidad de Córdoba. Da cuenta de la historia del teatro de Córdoba, da cuenta del *Libre Teatro Libre*, del teatro *La Chispa,* de muchos otros colegas que forjaron y permitieron que el teatro de Córdoba esté hoy como está. No aparecieron de la nada, ¿no? Obviamente que hay agrupaciones históricas en Córdoba que dan cuenta de gente como Paco Giménez, José Luis Arce, Cheté Cavagliatto, y toda la gente que volvió en el 84 del *Libre Teatro Libre*, el Roberto Videla. Y las nuevas generaciones que han ido apareciendo de colegas... Y los que están hoy. Una generación intermedia, como la de Jorge Villegas, Sergio Osses, y otros colegas. La gente de *Cirulaxia*, que es un colectivo fuerte, digamos. El Carlitos Piñero, toda una generación, y que ahora hay otra nueva, el Guille Baldo, María Palacio, que aparece como una generación nueva, digamos, que está produciendo fuertemente, y va a aparecer de acá a poco muchas otras. Entonces, ese diagnóstico que hay que ver, nosotros nos encargamos de mirar, desde *Girart*. ¿Cómo es el componente creativo que tiene Córdoba? Y es muy bueno, en el sentido de que es próspero, de que es inagotable. Gracias a Dios. Después vemos el volumen productivo, si es potente, o no es potente, ¿y de qué habla? Para la internacionalización, que es lo que nosotros miramos a la hora de seleccionar las obras para el mercado, que en realidad se trata de un encuentro de producción.

A nivel local hay una diversidad de estéticas. Es muy diversa la estética de Córdoba. Los procedimientos escénicos que se utilizan son muy ricos, igual que en Buenos Aires, igual que en Rosario, que no son repetitivos. No es que agarren una obra, la leen y la hacen tal cual. Hay un cuño de una dramaturgia local cordobesa que está ocupando un lugar muy interesante en la escena nacional. Yo la veo. Y también he aprendido a ver con *Girart.* Yo siempre, últimamente, estoy viendo para otros, que son los públicos, y cuando veo 'para otros', en *Girart*, veo para un programador, porque le conozco la línea curadorial. Entonces, como que yo veo, espío, digo, guau, esto es potente. O lo que me dicen los curadores, que tienen una mirada, una experticia, porque son directores de festivales, porque tienen una mirada internacional de lo que se produce estéticamente. Yo tuve ocasión de ver obras que me fascinan, que son un deleite. Por ejemplo, en Buenos Aires, la última obra de Guillermo Cacace, la versión de *La Gaviota*, uno sale reconfortado de ver teatro. Una puesta de *La Gaviota* por cuatro, cinco mujeres alrededor de una mesa,

durante 50 minutos es un gran espectáculo. O la puesta, la versión claunesca de *Medida por Medida* por Chame Buendía, o una versión espectacular de un actor fantástico, como Roberto Peloni en *El Brote*, de la Compañía Criolla en Buenos Aires. O en Córdoba, *La Celestina* dirigida por Picotto, no sé. Por dar unos pocos nombres."

El equipo de mis sueños

"Yo creo que me gustaría como gestor conducir un proyecto para el desarrollo de la cadena de valor del teatro, de las artes escénicas de la provincia de Córdoba. Creo que armaría un equipo con sociólogos, con filósofos, con desarrolladores de empresas, con público, con directores, con actores, con técnicos. Armaría un equipo interdisciplinario para pensar un plan estratégico para el desarrollo del teatro en Córdoba, que contemple la producción, que contemple la formación, no artística, porque ya existe, la formación de equipos de trabajo productivos, la formación de productores, del rol del productor, la parte organizacional, cómo organizar un equipo de producción, buscar proyectos de desarrollo como una especie de incubadora de proyectos artísticos, buscar gente que se dedique a la captación de fondos y desarrollos comunicacionales para el sostenimiento económico del sector, por qué no, haciéndolo cruzar con una ley, o armar un fondo fiduciario para el desarrollo de proyectos teatrales. Darles una mirada de lo estratégico, de la planificación, del desarrollo de los protagonistas, de los hacedores de las artes escénicas, calificar a los técnicos para el desarrollo de diseños de luces, el tema de la nueva tecnología, cómo se va a vincular la producción teatral con la inteligencia artificial, que eso va a dar un vuelco y un giro de más de 180 grados en los próximos 5 años. Me gustaría mucho comandar un equipo así, para pensarnos, para pensar el teatro de Córdoba para su proyección. Conducir un proyecto de esa naturaleza, estar armando un equipo de gente para pensar el teatro de Córdoba desde todos sus aspectos. Porque la parte artística está, hay la parte de formación, están los creadores, lo que está faltando es lo otro, en cómo involucrar a esos proyectos en un desarrollo, inclusive de los hacedores. Es decir, cómo entrar en un proyecto donde los actores, todos los que están involucrados en el sistema de las artes escénicas, puedan vivir de lo que hacen. Que sean sostenibles y sustentables los proyectos. Yo tengo fe en eso, tengo confianza en eso, pero bueno, hay que buscar al Estado que se sume, al empresario que se sume, a las diferentes estructuras del Estado, como el Ministerio del Trabajo, el Ministerio de la Producción, el Ministerio de Ciencias y Tecnologías. Hacer un equipo con las estructuras mismas del Estado, para que saquen líneas de financiamiento para proyectos que atraviesen a las artes escénicas.

Un proyecto que dé cuenta de eso, de cómo los profesionales de Córdoba pueden salir al mundo a perfeccionarse, hacer intercambios de proyección y de formación artística en lo internacional, porque cuando un artista sale de su lugar, de su país, se le abre mucho la cabeza. Tener en este programa fondos para becas, además de articular con las embajadas, porque yo creo que haciendo acuerdos con las diferentes embajadas o los consulados que hay en Córdoba, se puede conseguir un Instituto Italiano de Cultura con el que buscar becas afuera para los hacedores de las artes escénicas de Córdoba. No sé si es un sueño, pero me gustaría mucho cumplirlo para el desarrollo del teatro de Córdoba."

La mejor fotografía

"¿Cómo me gustaría que me reconozcan? Teniendo en cuenta este contexto y la cuestión de quién legitima el trabajo de uno, creo que en lo actoral estoy reconocido y lo saben mis pares fundamentalmente, y algunos públicos con que me encuentro por ahí, recordando *La Fonda Cordooobesa* del 2009 *y La Fonda Patriooootera* de 2011, se acuerdan de mi trabajo como actor. Otros colegas que no son de acá de Córdoba también, que me han visto en festivales, se acuerdan de mis personajes y eso a mí me reconforta mucho. Yo creo que se me reconoce por las dos actividades, porque en la otra actividad de la gestión yo he hecho mucho, siento que he hecho todo lo que pude para aportar al teatro y a la cultura de Córdoba. Algunos lo reconocen, otros no lo tienen en cuenta, pero a mí me gustaría que me reconozcan por las dos facetas, porque en la actualidad y desde hace mucho tiempo vengo trabajando mucho para Córdoba. Quizás a lo mejor no tengo el marketing necesario, o no he hecho mucho marketing, digamos, para visualizar todo lo que yo hago a través de *Girart* y todo el trabajo que hago de gestión y de formación. He dado mucha formación en otros países y acá en Argentina también. Así que espero al menos seguir siendo reconocido por esas dos actividades.



Gabriel Abalos

Seguí leyendo más notas de esta sección:

En voz propia



Judith Le Roux, curadora de Ochenta/Veinte

Visibilizar el universo femenino

Jackie Bini

La muestra de fotógrafas **Ochenta/Veinte**, que inauguró el 17 de marzo en la fotogalería del Paseo del Buen Pastor de la ciudad de Córdoba, cuenta con curaduría de **Judith Le Roux** y coordinación de **Nicolás Talone**. Está compuesta por obras de artistas mujeres que han publicado -o están próximas a hacerlo- en la sección fotográfica **Revelad@s** de **Tierra Media**.

El nombre **Ochenta/Veinte** apunta a proyectar el principio del sociólogo italiano Vilfredo Pareto -quien observó que el 80% de los efectos provienen de solo el 20% de las causas: una pequeña fracción concentra el peso de las consecuencias- al ámbito de la fotografía, y con mirada de género.

Para conocer detalles de la concepción, objetivos, desarrollo y montaje de la muestra colectiva, dialogamos con su curadora, **Judith Le Roux**.





Judith Le Roux y Nico Talone, curadora y coordinador de Ochenta/Veinte respectivamente

¿Cómo surge la idea y el concepto de Ochenta/Veinte?

El concepto que da título a la muestra lo trae Nico y yo causalmente lo conocía por otro lado, por unos grupos de artistas con los que trabajo en Inglaterra. A raíz de la explicación del principio de Pareto, surgió como el cuerpo del desarrollo conceptual: uno era que en la sección de Revelad@s se revierte el principio que en el campo del arte es negativo (un 20/80 para la inclusión de artistas mujeres en concursos, en la historia del arte), aunque estos conceptos se están revisando y se están descubriendo en el mundo, gracias a la investigación de muchos grupos y curadoras, hay una revalorización de las mujeres artistas omitidas en la historia y sus aportes en el campo. Y por otro lado, en cuanto al texto curatorial, que fue escrito entre los dos, cada uno escribió una parte y mi aporte fue extenderme en las cuestiones de género y en las temáticas abordadas por las mujeres y de qué manera se visibiliza ese universo femenino en cuanto a representar las imágenes, su simbología, su narrativa y la enunciación de discursos a través de la creación de sus trabajos. Ya que hace más de quince años que trabajo con temáticas vinculadas al cuerpo desde mi propia obra y desde la curaduría y proyectos curatoriales vinculados al género especialmente.

¿Qué lineamientos tuviste en cuenta para la curaduría?

Los lineamientos que tuve para la curaduría, sabiendo que no partía desde cero como otras veces, sino a partir de proyectos que Nicolás había publicado en Revelad@s y otras tres artistas que le sugerí con las que había trabajado, al menos con dos de ellas, como Julia Romano, Mariana Richardet y Constanza Ruibal que me parecía importante por las temáticas de las mismas: la construcción del paisaje, violencia de género y su visibilización en un contexto político y social plagado de discursos misóginos es importante, donde se vuelve a poner en discusión la figura del femicidio y hacerlo visible, y el corpiño como prenda significativa para las mujeres, de control pero simbólica a su vez.

En función de esas artistas que sugerí a Nico, y que por supuesto él estuvo de acuerdo y ahora también está publicando en la sección y van a estar publicadas próximamente. Porque todo el trabajo que hacíamos, lo que yo sugería o lo que sugería él era muy hablado, dialogado para que estuviéramos de acuerdo.

Con todo eso que te contaba, del material que ya tenía Nico, seleccioné algunas imágenes y después sobre eso también nos juntábamos para estar en sintonía con la selección los dos y así fue.

La premisa fue seleccionar tres o cuatro imágenes o dos dependiendo de los proyectos y el material y que pudieran establecer luego un diálogo.

¿De qué manera exploraron las posibilidades de intervención que brinda el espacio público, en este caso el Buen Pastor?

A través de la decisión de imprimir los trabajos en tamaños que son visibles de todos lados del Paseo, en materiales aptos para ese lugar y que invita a ponerse en contacto, a mirar esas fotos. Me parece que si bien en algunas cuestiones limita, porque hay ciertos materiales o soportes que el espacio no admite, el Paseo del Buen Pastor está ubicado en el Barrio de Nueva Córdoba que es una extensión y continuidad del centro histórico de la ciudad de Córdoba y posibilita el acceso a las personas que no conocen la galería o no acuden habitualmente a galerías y museos de manera presencial, a que puedan vivenciar dentro del espacio público una muestra de estas características. Y creo es una de las cuestiones más importantes: acercar estos temas, que invitan a la reflexión y que atraviesa el género, a públicos tan diversos. Los circuitos donde está el público permite a estas exposiciones enfatizar y acentuar ciertos aspectos de las obras expuestas, que no solamente atrae a un nuevo público, sino que genera una experiencia estética diferente y permite que las galerías amplíen y fortalezcan su alcance. Al mismo tiempo que generan un entorno más desestructurado y acogedor que un espacio expositivo tradicional, propiciando intercambios y sinergia entre el público y las obras.

¿Fue difícil encontrar una conexión entre obras y artistas tan diversas?

Si te soy sincera, no mucho, porque pensé en plantearlo como un libro y capítulos y que cada pared fuera casi independiente de la otra y actuara como pequeñas muestras en sí mismas y como agrupadas por temáticas. El cuerpo en su desarrollo conceptual: cuerpo y los paisajes que lo habitan, cuerpo y vestido y cuerpo como objeto del delito; paisaje vinculado al mundo interior; el paisaje y su construcción; el paisaje, el ser humano y la cuestión vincular o habitar ese paisaje.

Todo esto no sé si se expresa claramente, pero creo que se intuye y es lo que, aunque no tan claro, era lo que me rondaba en la cabeza, que también en nuestras reuniones con Nico lo hablamos y fue súper consensuada y abierto al debate. Como todo lo que hicimos fue un trabajo abierto y en equipo.

El acto de inauguración fue muy convocante y emotivo. Comentános sobre el evento

En lo personal me pasaron cosas. Una es volver a trabajar con Nicolás y en equipo en un proyecto que a mí me interpela en lo particular, porque es vinculado al género y sentir que realmente estaba trabajando en equipo, sin egos mal colocados como me ha pasado en otros momentos con otras personas. Hablar como hice el otro día y que también hablara Nicolás, los dos que habíamos construido esta muestra, celebrar lo que cada uno aportaba al proyecto y visibilizarlo. Después sentí que era necesario volver a discutir ciertos temas y se dio todo de manera muy amorosa, con las artistas que estuvieron siempre presentes, incluso cuando por el tamaño y resolución de las obras se les propuso poder mostrarlas a través de bípticos y trípticos que de alguna manera rompían con la forma en que ellas lo venían haciendo y no hubo una sola observación al respecto, todo fluyo mucho, ustedes con la revista apoyando cada paso, difundiendo, el mérito de la convocatoria también es parte de ustedes.

Creo que pudimos hablar de lo que queríamos, en lo particular yo necesitaba expresar lo que conté en las preguntas anteriores sobre la coyuntura. Hubo mucha gente apoyándonos a pesar de ciertas dificultades que tuvimos en cuanto impresión, tiempos, entre otras y que gracias a todo esto que pasó se dio con un resultado muy positivo. Lo que sentí es emoción, agradecimiento por poder hacer estas cosas a pesar del contexto.

¿Cómo ves la situación de la fotografía en general en épocas de IA?

Tengo una posición más o menos tomada que puede ir variando conforme vea cómo se desarrolla esto y sus alcances. Creo que es importante tener en claro que es una herramienta más que agiliza algunas cuestiones como en el caso de herramientas generativas que están en programas como Photoshop, que es uno de los que usamos.

Me parece diferenciador aquellos artistas o fotógrafos formados y con trayectoria de haber hechos cosas antes y tener una obra que los sostiene.

Distinto a los devenidos en ia "artistas" porque escriben tres prompts.

Aunque algunos eviten abordar el tema del copyright en relación con las imágenes utilizadas como datos de entrenamiento en estos programas, es necesario reflexionar

sobre qué sucede con esas obras que pertenecen a otros creadores que son parte de sus propios procesos personales y de lo que los constituye como artistas y que forman parte de su legado, que forma parte de un acervo cultural para la humanidad.

Sí conozco artistas y grupos que están viendo esto y tratando de rastrear de dónde vienen con otros programas, no acá en Argentina, pero sí en otros países.

Lo importante para quienes se dedican al arte es no volverse dependientes de estos recursos al punto de perder control sobre su propio proceso creativo. No se puede delegar el pensamiento en una máquina sin conocer qué resultados se obtendrán. Quienes decidan emplear estas herramientas deben hacerlo con un enfoque consciente, manteniendo un proyecto definido y evitando asumirlas como cajas negras de las que simplemente extraen contenido sin cuestionamiento. Como decía Jauretche: "No se trata de cambiar de correa sino de dejar de ser perro", y esta reflexión aplica perfectamente en este contexto.

El foco debe estar puesto en investigar, en tomar decisiones informadas sobre si incorporar o no estas tecnologías, en no dejarse arrastrar por las modas pasajeras. Es esencial continuar con el propio camino artístico y, en caso de emplearlas, hacerlo con una actitud crítica. Aun cuando desconocemos los límites de este fenómeno, es necesario formular interrogantes: ¿Quiénes están detrás de la creación de estas imágenes? ¿Cuál es su propósito? ¿Qué tipos de representaciones se generan con estas tecnologías? ¿De dónde provienen las referencias visuales que alimentan estos programas? ¿Existen sesgos en el material utilizado? ¿Quién define esos parámetros?

Es primordial como artistas tener discursos conscientes y concientizantes sobre esto y saber dónde estamos parados, qué decimos y cómo, a través de las imágenes que producimos.

Una invitación para que visiten la muestra.

Es importante que el público pueda visitar la muestra, se van a encontrar con un recorte con artistas de Córdoba o que habitan la ciudad, con distintas obras vinculadas a la temática de género, en un contexto de espacio público que invita a la interacción y a la reflexión.

¿Qué es Ochenta/Veinte para vos?

Ochenta veinte para mi es pensar sobre los procesos que se dan en el campo del arte en general desde el plano educativo, y en distintos ámbitos relacionados a lo creativo y qué mecanismos están presentes en la visibilización de las artistas mujeres y cuáles lo

omiten. En este caso, como decía en preguntas anteriores, es como una buena inversión de una situación que sucede y que está en vías de ir revirtiéndose poco a poco como parte de procesos sociales que luchan por la igualdad también en el arte, de parte de las mujeres y de la igualdad de género, que no va a ser ya, son procesos que, aunque aparentemente esté zanjado, hay muchas cuestiones que subyacen en las esferas invisibles de estas situaciones y que sostienen cuestiones de desigualdad. Dicen que los cambios verdaderos sociales se dan entre cincuenta y cien años, o sea falta mucho camino por andar para que sea sólido, esperemos que algo podamos ver.

Galería Inauguración

(autoría: artistas que participan en la muestra)



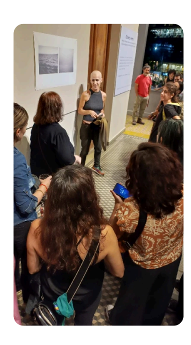


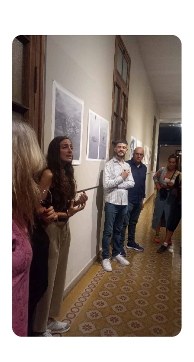


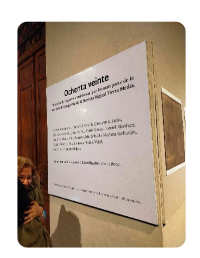




















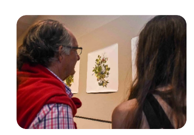


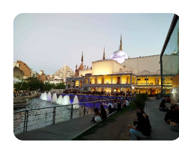


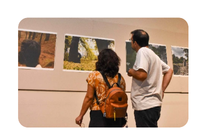












En **Ochenta/Veinte** exponen sus obras las fotógrafas: **Ayelén Koopmann, Carla Valenzuela, Candelaria Luján, Constanza Ruibal, Dulce Delía, Estefi Brussa, Gretel Martínez, Judith Le Roux, Julia Romano, Mai Salcedo, Mariana Richardet, Natalia Mónaco, Natalia Roca, Noelia Vidal, Pati Caro, Vanesa Maigua**.

Están previstas actividades asociadas a la muestra, que puede visitarse hasta el **11 de mayo**, en la Fotogalería del **Paseo del Buen Pastor** (Av. Hipólito Yrigoyen 325, Córdoba), con entrada libre y gratuita.



Jackie Bini

Más notas de esta sección:

Exploraciones

Alfiler de gancho

Marta García

Foto: Alen MacWeeney

Se había mudado al barrio de grandes familias nucleares, una familia diminuta compuesta solo por dos átomos: madre e hija. A la madre al principio solo le conocíamos la espalda porque siempre estaba encorvada sobre la máquina de coser. Cosía para adentro hasta que se hizo conocida en el barrio y empezó también a coser para afuera. No era una espalda como la de las madres nucleares a las que no se les escapaba nada de lo que hacíamos detrás de ellas. Esta era una espalda pequeña, subatómica, detenida en las

costuras que tenía por delante. Allí estaba la comida del día. Ya no tenía alcance para cubrir a su hija por detrás.

La hija se llamaba Otilia y andaba siempre con una foto de ella misma prendida en el pecho con un alfiler de gancho. Esperamos la hora de la siesta cuando las espaldas nucleares desactivaban la maternidad y fuimos a preguntarle cosas a Otilia.

-Por qué tenés una foto tuya pegada ahí...

-Es mi hermana gemela... hace cuatro años que se perdió.

-Aaah... y ya tenía tu cara de once años de ahora...

-La foto es mía... si pongo una foto de ella de hace cuatro años no la van a reconocer.

Era como buscarse a sí misma. Nos pareció fascinante que una sola niña contuviera a dos. Y decidimos ayudarla con lo único productivo que sabíamos hacer. Le propusimos hacer un volante y repartirlo así no tenía que andar por todo el barrio. Teníamos el equipo para hacerlo. Para que no lo molestáramos en el taller, el papá imprentero de la Negra nos enseñó a usar un mimeógrafo, el que si hubiera podido hablar nos habría contado por qué se vinieron de Uruguay en 1973 y con otros nombres. Le imprimíamos a los estudiantes de una pensión unos volantes para repartir en las asambleas estudiantiles. Todos pringosos y llenos de nuestras huellas digitales, detalles sin importancia en épocas tan explosivas. Como nos pagaban con una botella de vino de peña con sabor a molotov, nadie protestaba por la calidad de nada.

El volante de Otilia era una causa para nosotras. No íbamos por el vino. Con el papel y las emulsiones que le sacamos al papá imprentero, pudimos hacerlo ad honorem:

Texto:

"Se busca a Amelia, hermana de Otilia, pero como su mamá le enseñó a no hablar con desconocidos capaz que no te responde. Si la encontrás no la llevés a la comisaria porque le asustan los policías. Y se come las eses porque es santafesina. Por consultas, preguntar en el barrio a la hora de la siesta por las chicas del mimeógrafo. También podés llevarla directamente al club donde siempre hay gente perdiendo el tiempo".

El papá de la Negra nos sugirió que lo sintetizáramos y viendo que nuestro entusiasmo mezclaba las emulsiones como batiendo huevos en un taller gráfico en el que se podía pasar la lengua por el piso, se ofreció a hacerlo él en una impresora de nombre Heidelberg que era como la torre Eiffel con bracitos automáticos. Nos alentó a mejor seguir imprimiendo con el mimeógrafo a los estudiantes.

Repartimos por todos lados, sagrados o no. En el confesionario de la capilla del barrio, en la canastita que pasaba el cura en las misas para cobrarnos las ostias, entre los coliflores de la verdulería, en los cucuruchos de la heladería, en los rayos de la bicicleta del afilador, en las botellas vacías de la despensa. Pero no hubo forma de convencer a Otilia de que se sacara del pecho la foto de su hermana. Ya era parte de su organismo.

Hasta que un día escuchamos un grito que sacudió al barrio como un mantel lleno de migas:

-PARECE QUE LA ENCONTRAROOOOON

Nos apelotonamos en el club y allí estaba Otilia.

-Avísenle a Otilia y a la mamá....

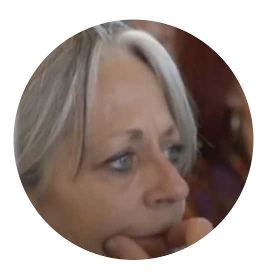
-Sí... sí... es igualita a la de la foto

-Pero ella es Otilia...no es su hermana

Por un instante, en medio de la confusión, esa nenita se dejó engañar a sí misma encontrándose con su hermana. Y la que busca y la buscada fueron una sola en una ceremonia íntima que nadie se atrevió a interrumpir con una verdad innecesaria.

Finalmente, la madre pudo sacar la vista de las costuras y nos contó por qué Otilia hacía esas cosas y por qué la dejaba. Cuatro años atrás, Amelia, su hermana, fue a pescar surubíes con unos tíos al rio Colastiné. Algo lo hizo enojar al río porque se la tragó sin piedad. Y nunca la devolvió. Como Otilia no la vio muerta desde entonces la busca viva. Y "cada una sostiene la pérdida como puede". Así lo hicimos. La madre, con una Singer que cosía para adentro y para afuera. Nosotras con un mimeógrafo que sobrevivió a un par de dictaduras.

Y Otilia, con un alfiler de gancho.



Marta García

Más notas de esta sección:

Contame-la



Serie *Re-construcción* - Mariana Richardet

Nicolás Talone



Cecilia R., 32 años. // Talar de Pacheco, Tigre, Provincia de Buenos Aires. (Diario EL PUNTAL, 20 de Diciembre de 2011.)
Su cuerpo apareció en el asiento trasero de un auto incendiado en medio de la calle, en la colectora de la Panamericana.
Había signos de movimientos antes de morir, por lo que se sospecha que aún estaba con vida al iniciarse el fuego e intentó huir.
Se cree que pudieron haberle dado un sedante para inmovilizarla. El auto pertenecía a su concubino, quien dio una declaración muy contradictoria y fue detenido de inmediato.

Re-construcción. Mariana Richardet (Todos los derechos reservados)

Desde la sección de Fotografía de **Tierra Media**, invitamos a **Mariana Richardet** a compartir su serie ***Re-construcción***, una obra que explora la representación mediática de la violencia de género a través de un enfoque conceptual y técnico meticuloso. Su trabajo, que combina fotografía y escritura, se inscribe en una búsqueda de experimentación y reflexión sobre la imagen.

En ***Re-construcción***, Richardet construye minuciosos escenarios en maquetas donde objetos y juguetes funcionan como representaciones simbólicas de hechos reales. A través de una cuidadosa puesta en escena y composición, su serie reinterpreta los códigos visuales con los que los medios abordan estos acontecimientos, generando una crítica tanto estética como discursiva.

Algunas de sus obras pueden verse en la muestra **Ochenta Veinte**, actualmente exhibida en la fotogalería del Paseo del Buen Pastor hasta el 11 de mayo de 2025.

Nico Talone

Serie: **Re-construcción**

En esta serie trabajé con noticias de femicidios, tomando como referencia el procedimiento policial y el tratamiento de la noticia periodística. Cada escena se construye a partir de un hecho real, utilizando relatos textuales y visuales extraídos de distintos medios para componer la representación.

En la maqueta, los juguetes y objetos que intervienen en cada puesta funcionan como representaciones del mundo real. Estos elementos, en tanto significantes, permiten reconstruir las relaciones y las huellas de los cuerpos implicados.

El uso de juguetes invita a una lectura crítica sobre los roles y comportamientos de género, ya que en ellos se manifiestan de forma explícita las representaciones sociales de las identidades de género.

Desde un tratamiento visual al borde de lo espectacular, la serie reproduce el modo en que los medios construyen la noticia. Al mismo tiempo, el uso de la miniatura sugiere cómo, a través de esta misma operación, se minimiza la magnitud del hecho.

Mariana Richardet



Sonia C., 39 años. // Córdoba. (Diario La Voz del Interior, 23 de agosto del 2008.)
Empleda de una carnicería. Todavía no había clientes cuando ella le pidió a su jefe permiso para ir al baño.
Fue él mismo el que convocó a un médico de emergencia para que le brindara atención a su empleada, quien habría sufrido un desvanecimiento en el baño del local.
Sonia murió por una broncoaspiración que habría sufrido debido al estrés ocasionado por la violación a la que él la sometió.



Nora C., 38 años. // Lanús, Provincia de Buenos Aires. (Diario COMERCIAL, 27 de Septiembre de 2014.)
"*Papá mató a mamá*" dijo la hija mayor cuando fue a alertar a los vecinos. La pareja había discutido.
El hombre apuñaló varias veces a la mujer, escribió "perdón" con su sangre en el baño y se electrocutó en la ducha.
Todo sucedió delante de las tres hijas de la pareja, de 13, 11 y 2 años.



Natalia M., 53 años. // Olavarría, Provincia de Buenos Aires. (Télam, 14 de Febrero de 2014.)
"Te dije que te iba a agarrar", fue lo que le dijo un militar retirado a su mujer antes de asesinarla a balazos en el estacionamiento.
La mujer salía del Bingo en compañía de un colega, cuando el marido bajó de su camioneta con un revólver en la mano, se aproximó a una de las ventanillas del auto, la rompió de un culatazo y le disparó tres veces en el pecho. Acto seguido, regresó a su camioneta y escapó del lugar a toda velocidad; para entregarse a la policía una hora después.



Patricia C., 46 años // San Jorge, Provincia de Santa Fe. (Diario EL LITORAL, 20 de Julio de 2009.)
Son más o menos la seis de la tarde. La mujer conduce hacia la escuela rural donde trabaja. Un hombre le hace dedo en la ruta. Ella frena. Pone el portafolio en el asiento de atrás y saluda al hombre con un beso. Lo conoce. No es la primera vez que lo lleva.
El hombre intenta violarla. Como ella se resiste, la mata de un golpe en la cabeza -con una pala- y la arroja al fondo de un aljibe.



Sandra L., 23 años. // Potrero de Garay, Provincia de Córdoba. (Resumen de la región, 21 de Abril de 2014.)
Un joven atacó con un cuchillo a su mujer mientras dormía. Luego se roció con alcohol. Minutos después, la vivienda se encontraba en llamas.
La joven, con quemaduras y heridas cortantes fue asistida junto a su hija, que también se estaba en el interior de la casa.
El agresor fue derivado al Instituto del Quemado en donde murió.

Sobre la autora:



Mariana Richardet: Lic. En Artes Visuales y Gestión Cultural. Técnica en Medios Audiovisuales de la Escuela de Cine, UNC.

Desarrolla su trabajo en el campo de la fotografía y la escritura. Participa en talleres y clínicas de obra vinculadas a la imagen y a la palabra. Expuso en diferentes muestras y salones de artes visuales.

Es parte Nómade, taller de experimentación fotográfica y de Usina de Teatro.
Obtuvo la Beca del FNA, el 2do premio en el Premio UNNE de Fotografía, 2do premio de narrativa en General Cabrera, seleccionada en el premio de fotografía Aamec,

Seleccionada en Audiocuentos de la Nueva Narrativa Argentina. 1er premio de narrativa en General Cabrera, seleccionada para publicación en la Revista Casapaís.

Vive y trabaja en Córdoba.

www.marianarichardet.com.ar (http://www.marianarichardet.com.ar)



Nicolás Talone

Curador de la sección

Más series de esta sección:

Revelad@s



Cebadura creativa

Lucio Carnicer

El investigador y editor musical **Lucio Carnicer** introduce para **Tierra Media** una novedad del catálogo de su sello *La Pluma del Caburé.* Ya se puede conseguir en librerías: ***Relatos del Termo Luz Milagro***, narraciones del cantautor **Daniel Giraudo** que aparecen en formato libro, con ilustraciones especialmente creadas por el artista **Fernando Pont Vergés**.



Según la óptica; vivir en un termo podría ser un sitio de aislamiento y hermetismo distante de la realidad. También podría ser un microclima fecundo para la creación artística. Pienso en la autosuficiencia de aquel submarino beatle, o en las andanzas de aquel cardumen de buzos que oficiaba una fiesta en las profundidades de La Cañada.

Lo cierto es que Giraudo y Pont Vergés pintan en imágenes, sonidos y poesía un mundo "térmico" pero también lo cotidiano, con las voces de la calle y sus protagonistas.

Aparece entonces un político de alto rango admitiendo la anticuada y patética estrategia de sus jingles y propagandas electorales. ("Die Noia Futuriska").

Se celebra la obra de María Elena Walsh a través de un cartero que no colabora aportando información sensible en épocas de dictadura. ("La gotera").

Un desorientado guaraní es sorprendido en la crudeza de una terminal de ómnibus urbana, donde recuerda que alguna vez tuvo la pluma del caburé y tiene la certeza de que nunca más se emborrachará en un cabaret. ("Ni capanga ni mensú").

También hay tiempo para imaginar mundos felices y edulcorados, donde sus habitantes están convencidos de que ¡todo está bien! ("La virtualidad del bien").

Una torcacita en Cerro Colorado puede iluminar o eclipsar el diálogo entre dos hermanos. ("Torcacita").

Un sultán del carnaval de la República es el médium para conocer una fantástica boda en Oriente. ("El Sultán de San Vicente")

Una caravana de musiqueros trasunta el desierto de las adversidades. ("Caravana en fuga").

En fin...

Nada mejor que sacar el viejo corcho a este termo de eterno Aladino.



Algunas canciones:

1. Jingle del Termo Luz Milagro - DANIEL GIRAUDO

2. Ni Capanga ni Mensú - DANIEL GIRAUDO



3. Die Noia Futuriska - DANIEL GIR...





Lucio Carnicer

Más notas de esta sección:

Exploraciones



una ciudad entre dos océanos

Democratizar la experiencia poética

El oficio de "ser itinerantes"

Soledad González y Mariela Serra

Carlos Piñero cursó estudios de actuación en el Seminario de Teatro Jolie Libois y en la Escuela Roberto Arlt. Estudió con Héctor Di Mauro, Roberto Espina, Paco Giménez, Claudio Hochman y otros. Cursó la Diplomatura en Gestión, Producción y Políticas para las Artes Escénicas en la Universidad de Villa María, la Diplomatura Superior de Soberanía y Gestión Cultural Latinoamericana en CLACSO y está cursando la Carrera de Gestión y Mediación Cultural en la Universidad Nacional Patagónica San Juan Bosco. Integró los grupos Cirulaxia Contraataca y Pupila Violeta. Con El Chonchón, Teatro de Muñecos Animados, viajó y participó en festivales internacionales de títeres en países de América y Europa y en todo el territorio nacional entre 1994 y 2011. Ha coordinado y dirigido espectáculos de grupos como La Jauja, Ulularia Teatro, Kika Producciones, La Pelela Títeres, Tres Tigres Teatro, Compañía Terráquea y el Elenco Estables de Títeres de Córdoba; en España hizo lo propio con la Compañía Fernán Cardama y Títeres El Retablo. Como dramaturgo participó en el espectáculo *Con Ojos de Pájaros* del Teatro Catalinas Sur. En 2012 funda El Teatro de Ilusiones Animadas con el cual ha participado en festivales nacionales e internacionales, desembarcando también en Corea del Sur. Es socio de Argentores desde el 2000, lleva estrenadas 13 obras de su autoría y ha sido editado en la *Colección Títeres en Palabras* con la obra *En Burrito a la Escuela*. Recibió el Premio Nacional Javier Villafañe en 2022 por Mejor Adaptación y Dirección de *Los Ahogados* y *De Familias que son así* y en 2024 por *El procedimiento*.



Carlos Piñero. Festival Andante, Fotografía Lucho Luján.

Tenés trayectos variados, muy significativos para Córdoba, premiados nacionalmente y ampliamente reconocidos internacionalmente. ¿Cuáles son los puntos por iluminar en tu biografía? ¿Quiénes, qué voces, qué lecturas, qué afectos, fueron esenciales y dialogan con tus prácticas presentes?

Me gusta posicionarme en el universo de las formas animadas, habitadas por títeres, objetos o figuras, entre otras variantes. Donde la corporalidad humana, a nivel de signos, tiene el mismo valor que las materialidades inanimadas dentro de la escena. En relación a las personas que han conformado mi poética- entendida como una manera de ver el mundo- soy el resultado de variados devenires: Seminario de teatro, festivales latinoamericanos, talleres, viajes nacionales e internacionales, colegas, amigas y amigos que me han influido política y culturalmente, me siento parte de un movimiento de hacedores y hacedoras que desde el siglo XX interviene en el ecosistema cultural argentino, un movimiento que históricamente se ha postulado democrático, federal y anti fascista -del que forma parte el teatro independiente- y que se consolidó con la vuelta a la democracia y la vuelta de artistas exiliados. También puedo pensar en referentes cercanos como mis compañeros de cursada en el Seminario de teatro Jolie Libois quienes fueron muy motivadores para atravesar ese primer umbral hacia los territorios ficcionales. Viví la

experiencia de la "bohemia artística de los 80" que me abrió la cabeza a nuevos mundos poéticos.

Sin dudas, Laura Gallo, de quien soy compañero, con su accionar profesional y personal, es quien más me ha influenciado poética y emocionalmente, la potencialidad de su trabajo artístico y su compromiso ético son registros determinantes en mi vida.

Es muy difícil abordar una cartografía biográfica sin considerar determinados momentos históricos que me contextualizan: La Dictadura Cívico-militar-eclesiástica (1976-1983), el advenimiento de la Democracia, el juicio a las Juntas Militares, hiperinflación, neoliberalismo, giras nacionales e internacionales, la crisis del 2001, el movimiento nacional y popular... hasta llegar al estado actual de las cosas.

Para poner humor, parafraseando a una amiga filósofa standapista, en relación a las clases sociales y la meritocracia imperante: "no me percaté de nacer en una familia pobre, fue un descuido que no tuve en cuenta, mala mía". Pero viví en Carlos Paz hasta los 20 años y me tocó nacer en una familia humilde que tuvo todos los cuidados necesarios para que disfrute de una infancia pueblerina, pletórica de emociones.

Hoy y desde hace un tiempo, entiendo que algunos cambios en la composición del campo teatral, están vinculados con los espacios educativos de las universidades nacional y provincial y la legitimación social que esas carreras significan. Todavía no podemos encontrarle la vuelta a la informalidad laboral las personas que pretendemos dedicarnos exclusivamente a realizar espectáculos y hacer funciones, eso me afecta.

En tu grupo actual El Teatro de Ilusiones Animadas (TIA), ¿qué te interpela a la hora de elegir un tema o texto teatral que vas a llevar a la escena?

Me gustaría comentar que TIA está conformada por Sofía Piñero Gallo, une de les hijes que tenemos con Laura y por Santiago San Paulo, con elles sostenemos un repertorio que mantiene vigentes seis espectáculos, con los que itineramos permanentemente a nivel nacional e internacional.

Como propuesta de investigación, los textos -por lo general narrativos, pero también pueden ser poéticos- intentan ser trasladados a escena respetando cada una de sus palabras. María Teresa Andruetto, Kafka, Cortázar o Graciela Montes, nos interpelan profundamente porque poéticamente reflexionan sobre las desigualdades imperantes, las desigualdades están vinculadas a las económicas de los países centrales y los periféricos (el norte y sur global), las desigualdades entre las minorías con riquezas hiper concentradas y las mayorías subordinadas, las desigualdades de género, la situación de las infancias, voces que nos resuenan por sus historias, sus maneras de contar y una potencialidad teatral que nos convoca a experimentar escénicamente.



Grupo Ulularia. De familias que son así. Fotografía Santiago Roschetti

¿Cómo construís voces, espacios y efectos?, ¿algunos procedimientos se repiten o cuando algo funciona partís en busca de otras formas?

La expresión "cuando algo funciona" me remite a un supuesto campo de saberes vinculados a ¿cómo se hacen las cosas?, pero también ¿a qué tipo de impacto tienen esas realizaciones en las audiencias? Por ejemplo, si es una propuesta de humor, en técnica de clown y el público no se ríe, estaríamos en una situación de un no funcionamiento (todo esto con trazos gruesos), pero no siempre ese "funcionamiento" es tan explícito. Si en cambio tomamos como perspectiva el tiempo que un espectáculo se mantiene en "cartel", ese funcionamiento podría estar referido a la conformación de una estructura dramática, o a una propuesta estética particular o a unos ciertos virtuosismos que posibilitan su permanencia.

Hace 23 años participé en un proyecto de la compañía El Retablo de Pablo Vergne, una obra de objetos destinado a las infancias: Animales, una especie de arca de Noé lúdica que al día de hoy sigue navegando por escenarios de todo el mundo; con Fernán Cardama estrenamos, hace 19 años, Historias de Media Suela, espectáculo donde utilizamos zapatos para contar historias, obra que sigue gastando suelas por varios continentes. Burrito a la Escuela es una obra que se estrenó en el 2007 y el grupo Ulularia se encarga de regarla, de podarla, de ponerle nutrientes para que siga viva y orgánica. Podríamos sospechar entonces, que esos saberes de funcionamiento no son sólo conocimientos cerrados, sino voluntades, deseos, trabajos, reflexiones, impulsos en permanente movimiento.

Por otro lado, tengo la suerte de que me conviden a participar de proyectos muy diversos, diversas las poéticas, diversas las personas, por consiguiente, diversas las realizaciones.

A la vez, nuestra labor se sustenta en la fragilidad de sus materiales, sus lógicas, sus estructuras y permanentemente nos convoca esa fragilidad a renovar los desafíos, a no olvidar que el castillo de naipes se puede caer con cualquier gesto torpe o impiadoso.

¿Cuáles son tus divergencias en relación a tus espacios biopolíticos cercanos y a los valores y prácticas éticas en el mundo del arte contemporáneo?

Si consideramos que hay un sesgo academicista en la sociedad cordobesa (podríamos decir una posición hegemónica desde la casa de estudios), es interesante considerar cuál es la influencia de la Academia en el ecosistema teatral cordobés.

¿Cómo funciona la educación institucional teatral en Córdoba? Si consideramos las transformaciones en la oferta en educación teatral estatal, la UNC, la UPC, el Seminario de Teatro Jolie Libois, la pregunta que importa sería ¿qué perfil de egresade proponen estas instituciones? ¿Qué características tienen las propuestas teatrales que ofrecen esos espacios, sean Trabajos Finales o intervenciones? Lo digo en tanto que la bio-política está relacionada con las tecnologías estatales que pueden influir en nuestras existencias y que por épocas pueden dar más lugar a la hegemonía que a la diversidad.

A la par de movimientos cómo Ni una menos, marea verde, lesbofeminismos y transfeminismos ¿Cómo se tensa desde ahí, lo público, lo íntimo, lo hegemónico y lo político en tus prácticas escénicas?

Creo que el Feminismo o los feminismos son los movimientos político-filosófico-culturales más importantes de los últimos años. En lo íntimo, me interpela directamente, dado que mi caracterización como varón, blanco y cuasi geronte, me ubica en un sector de la sociedad que es cuestionada por los feminismos desde una perspectiva patriarcal y machista. Es una dimensión con muchas capas, si parte de la sociedad tiene que salir a la calle para pedir y exigir que no la maten es una situación gravísima, que si no la encaramos, si no nos hacemos responsables, no podremos, como sociedad, modificar las causas de los altísimos índices de femicidios.

Creo que los dispositivos de protocolización tienen buen efecto para estos tiempos de transición. Agradezco a todxs lxs hacedores que, desde un lugar metafórico, amoroso y didáctico, me facilitan el intento de modificar imaginarios y un sentido común, que están arraigados desde los inicios del Estado Nación al menos. Igual, es la primera vez que en una entrevista, (tampoco es que me realizan tantas), me hacen una pregunta de esta índole.

¿Qué filiaciones poéticas-políticas construiste con otres hacedores y espacios que te identifican aún? ¿Podrías ubicarnos temporalmente y en relación al tipo de trabajo e impacto?

Formo parte de la agrupación Itinerantes de la provincia de Córdoba, una construcción que tiene bases en formas de trabajo con características específicas, de la cual participan más de setenta grupos. Es un colectivo muy propositivo que gestiona con altísima capacidad de trabajo. Es muy picante Itinerantes.

También soy parte de ESFERA, un colectivo nacional que, entre otras actividades, fue parte del diseño del Proyecto de Ley de acceso democrático a las artes escénicas Héctor Dimauro, que propulsó la diputada nacional Gabriela Estévez.

Integro el Centro Integral del Títere Héctor Dimauro (CIT), junto a Lucía Dimauro y Laura Gallo, que es un programa municipal que fomenta la actividad titiritesca de una manera

integral y que desde el 2020 coordina Marihem Soria, Directora de Desarrollo de Proyectos Comunitarios.



Función en la Plaza de barrio Obsrvatorio. Fotografía Archivo TIA



2024. Fotografía función Los Ahogados en La Perla

¿Desde cuándo funciona Itinerantes?, ¿podrías ampliar un poco sus objetivos e ideales?

Itinerantes es una agrupación que comienza a funcionar orgánicamente en 2021-22. Pero como suele ocurrir con este tipo de emergentes, hace décadas se viene gestando desde la propia acción de sectores del campo teatral organizando festivales, encuentros, conversatorios formales e informales. Se aúnan una cantidad de experiencias, saberes pragmáticos y teóricos que a partir de programas gestionados entre Itinerantes y el Estado (en este caso la Agencia Córdoba Cultura) logran ampliar exponencialmente el acceso democrático al teatro en toda la provincia.

Algunos grupos que participan: Ulularia Teatro, Tres Tigres Teatros, Kika Producciones, Piedra Libre, Manos a la Obra, La Pandora, Garba Teatro, el movimiento teatral de Traslasierra, Teatro, Títeres, Circo, Narración, Danza y todas las hibridaciones estéticas que surgen.

¿Qué intervenciones te importan?¿El trabajo para y desde la escena a quién lo dirigís?

De las últimas experiencias que me provocaron una ampliación del hecho teatral y sus convenciones fue muy impactante el Festival Andante que organiza Ulularia Teatro en el noroeste cordobés en alianza entre otros con el Movimiento Campesino. Allí se propusieron unas dinámicas de intercambio con las personas del territorio. En Aguas de Ramón me tocó, previo a una función de Bruno Estampilla, el personaje protagónico de una obra homónima de TIA, un cartero que tiene tantas cartas como aventuras, espectáculo de títeres de guante destinado a toda la familia, decía que me tocó participar con las personas que luego serían el público en dinámicas de rondas, adivinanzas, juegos de espejo, canciones y bailes. Ese conocimiento previo creo que permitió un tipo de confianza que luego se trasladó al momento de la función donde los personajes títeres se involucraron de otra manera, considerando que la mayoría de las y los niñxs no habían tenido experiencia como espectadorxs de títeres.

Me interesa la idea de una expansión de la teatralidad, sea social, política o cultural. Obvio que en toda la historia del teatro esto ha ocurrido. Si consideramos los orígenes litúrgicos del teatro, la feria, el mercado, el palacio, los burdeles, las calles o las escuelas, podemos inferir que la teatralidad necesita de más intercambio entre hacedores y público, una relación de arraigo con sustentos que no sean sólo de goce estético.



Santiago San Paulo- Sofía Piñero Gallo- Carlos Piñero. Fotografía Archivo TIA



2025. Fotografía Bel Courel

¿Cuáles son las preguntas urgentes que te/nos atraviesan hoy?

A nivel social mis preocupaciones, siguiendo a Daniel Feierstein que es un sociólogo e investigador argentino, son las tendencias genocidas de nuestra sociedad, ¿qué tipo de devenires estamos sustentando como sociedad?

¿Qué experiencia escénica quisieras repensar o recuperar?

La idea de repetición se presenta en las distintas etapas de la producción escénica: en los ensayos (que pueden ser meses o años) o en las funciones (que se pueden contar por decenas, centenas o millares, sin exagerar), en esas necesarias repeticiones, podría subrepticiamente surgir lo rutinario, el gesto vacío, un agotamiento de la vitalidad, pero también sabemos que ese tiempo de "lo mismo" puede ser un trampolín, un relampagueo, el surgimiento de lo único e irrepetible que es parte esencial de nuestro trabajo. La repetición es parte del oficio, solo es posible transitarla en los escenarios, ese lugar donde ocurren fenómenos entre les asistentes y les teatrantes que no pueden ocurrir en otro espacio-tiempo. Una búsqueda que nos brinda el chasquido que nos abre los ojos todos los días.

¿En cuántas funciones participaste?

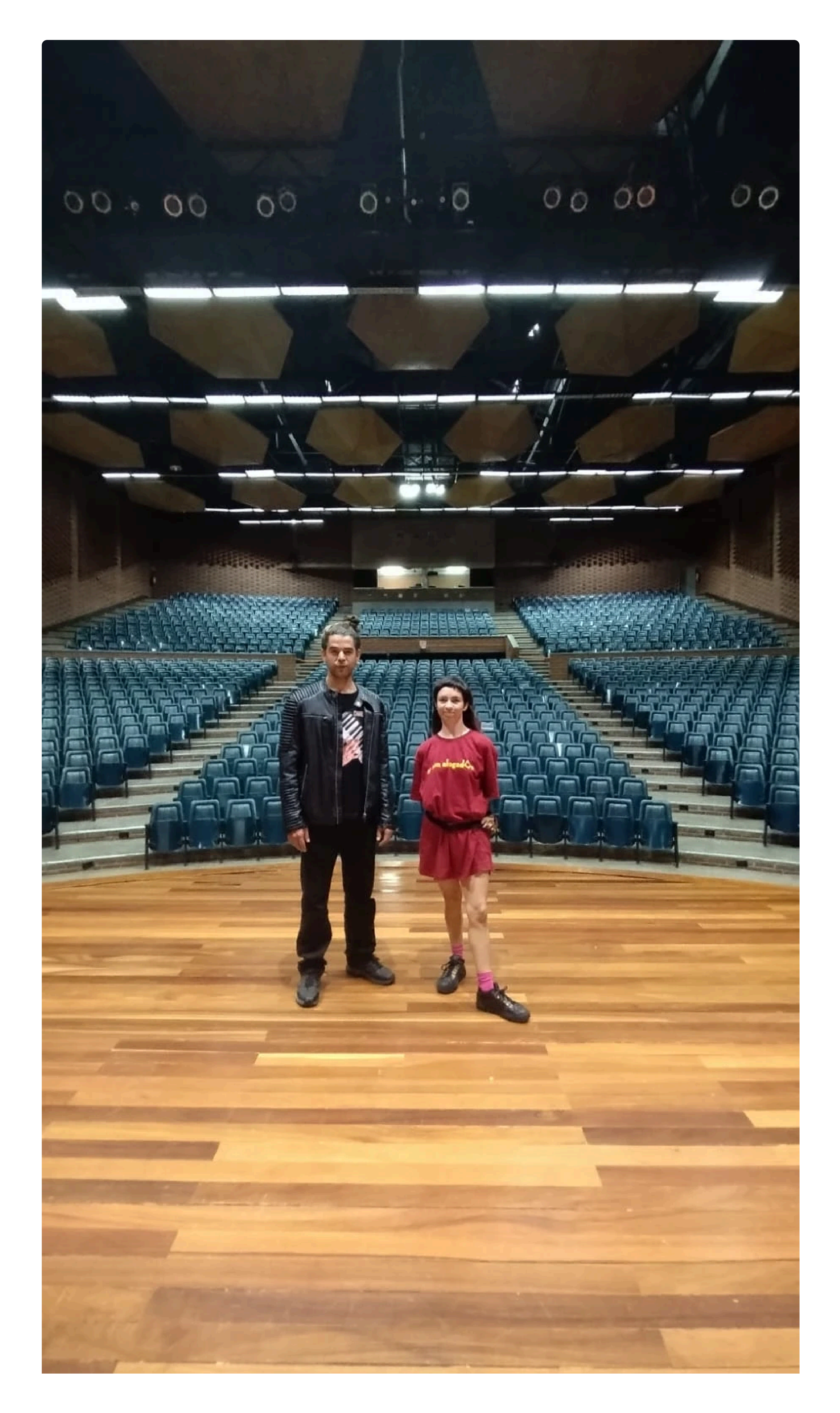
Si me pongo a contar, son más de seis mil.



Los Ahogados. Fotografía Santi Roschetti



Equipo de TIA con la Tere Andruetto. Archivo TIA.



Gira por Colombia. Archivo TIA

Para saber más sobre Itinerantes: https://www.instagram.com/reel/DHHGYNHyRIT/?igsh=anBlcmMzcjU4aG02 (https://www.instagram.com/reel/DHHGYNHyRIT/?igsh=anBlcmMzcjU4aG02)

Para saber más sobre el Festival Andante: https://youtu.be/d1Ijy03kcpM (https://youtu.be/d1Ijy03kcpM)





Soledad González **Mariela Serra**

Más notas de esta sección:

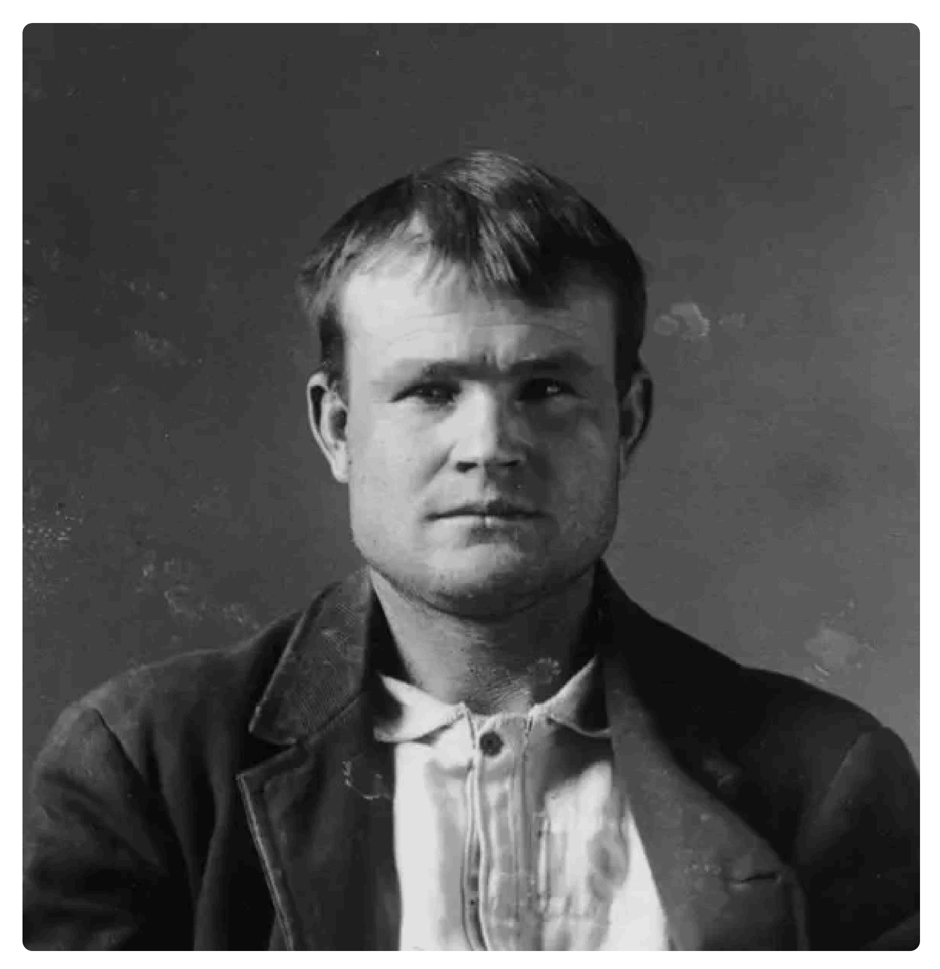
En voz propia



una ciudad entre dos océanos

El escape

Luis Eliseo Altamira



Butch Cassidy

Nota aclaratoria

En enero de 2019 la señora Mercedes Sheffield me hizo llegar una copia del diario que Butch Cassidy escribió durante sus años de permanencia en Cholila, localidad del norte patagónico cordillerano, próxima a la frontera con Chile. Cassidy era, por entonces, el asaltante de bancos y trenes más buscado de los Estados Unidos. Los Sheffield mantuvieron oculta la existencia de este insospechado, increíble documento a lo largo de ciento diecisiete años. Lo que sigue a continuación son los cinco primeros días de ese diario.

Altamar, 5 de febrero de 1901

Hemos logrado sortear el cerco de la Pinkerton. Ahora solo queda el ancho futuro, el pie por sobre el muro, la perspectiva de vivir de trabajar la tierra, honradamente. Atrás, la pesadilla de persecución que me hacía ver agentes hasta en los espejos.

Entonces pensé en marcharme a Canadá, pero recapacité: demasiada ley y orden. México no es Canadá, no existe el control sobre el delito ni el rechazo a los outlaws que hay en

Canadá pero, dada la proximidad con Estados Unidos, las posibilidades de que vinieran a buscarme eran grandes y... ¿qué podría hacer en México? Quiero decir, no ofrece las oportunidades que ofrece, por ejemplo, Argentina (en primer lugar en lo que a exportaciones de carne se refiere).

Argentina se me antojaba como un inmenso escondite donde podría dormir como un ángel y vivir como un potentado. El New York Times había publicado una nota titulada "A chance for americans", en la que se informaba sobre la posibilidad de adquirir tierras en el norte de la Patagonia. Yo había leído sobre la Patagonia, la National Geographic había publicado varios artículos, por lo que estaba al tanto de su fiebre del oro (y sus resultados no muy alentadores); del faro del fin del mundo, iluminando desde la última isla de la tierra la confluencia de los océanos Atlántico y Pacífico precipitándose hacia la perdición de todo; de los indios patagones - tan altos que el más bajo de ellos de rodillas sobrepasaba al más alto de nosotros de pie -; de la Ciudad de los Césares, a orillas de un río que arrastraba pepitas de oro en despiadada turbulencia, donde los arados eran de plata, los muebles de oro y los ancianos morían en el más dulce de los sueños.

El caso es que fui a la embajada argentina en Washington para interiorizarme de la propuesta. George Newbery, vicecónsul de la embajada norteamericana en Buenos Aires, tenía proyectado crear una colonia estadounidense en el oeste cordillerano patagónico, entre los territorios del Río Negro y el Chubut. ¿Cómo? Solicitando al gobierno argentino, en representación de doscientos cincuenta familias norteamericanas, la concesión de doscientas mil hectáreas de tierras fiscales aptas para la ganadería, que incluían pasos a Chile.

La solicitud se enmarcaba dentro de las pautas establecidas por la ley de colonización argentina. Yo veía dos inconvenientes. Uno, que doscientos cincuenta familias norteamericanas quisieran radicarse allá... El otro, que las tierras en cuestión se hallaban en litigio con Chile. Los de la embajada me aseguraron que, en lo que concernía a las familias norteamericanas, faltaban pocas para alcanzar el número requerido. "Y en lo que respecta a las tierras en litigio – agregaron -, si el vicecónsul de su país piensa solicitárnoslas, es porque sabe que Inglaterra se las adjudicará a Argentina, no tenga la menor duda".

Salí de la embajada con la decisión tomada. Pero entonces caí en cuenta que para formar parte de las doscientas cincuenta familias tenía que tener primero una familia... Pequeño detalle. Fue entonces que se me ocurrió la idea de una familia de tres, integrada por un hermano, una hermana y el esposo de la hermana. El hermano sería yo; para la hermana y el esposo pensé primero en Della Moore y Harvey Logan (por entonces subido a la vorágine de su guerra personal contra la Union Pacific Railroad (cuyos agentes habían matado a su hermano Lonnie y a Flatnose Currie, su mejor amigo)).

Harvey no es malvado ni traicionero ni un asesino a sangre fría como se cansaron de decir por ahí. Es, por el contrario, un hombre de maneras suaves, agradable y leal, a quién las circunstancias empujaron al camino del delito, como a tantos de nosotros. Pero la Patagonia le resultaba un lugar muy lejano. "Algo así como el fin del mundo, Butch", me dijo.

Pensé entonces en el Sundance Kid. Sundance compartía mi percepción de que las cosas se estaban yendo de las manos (su fe en que siempre encontraría una oportunidad para

escurrirse (cimentada en algunos escapes realmente espectaculares) había menguando de manera inversamente proporcional a la creciente sensación de acorralamiento que experimentábamos todos). Compartíamos también la edad, el gusto por la lectura (como Elzy Lay, como yo, Sundance acostumbra a llevar libros en la montura) y el haber estado en prisión por un caballo robado.

Bien plantado, apuesto y con propensión a la elegancia, Sundance es un hombre de pocas palabras, corto de trato, hosco inclusive. Pero firme y leal, y de impecables agallas y dominio de sí mismo en los momentos de peligro. Una verdadera garantía.

Yo sabía de su deseo de vivir con Ethel Morrison (lejos, la más hermosa de las ladies of the evening de Fannie Porter). Y que Ethel no quería zozobrar por un hombre al que podían matar o encarcelar de por vida de un momento a otro. La Patagonia se me antojó una proposición inmejorable para hacerles. Tras algunas marchas y contramarchas ella terminó por acceder, por lo que nos dispusimos a planificar la salida.

Altamar, 6 de febrero de 1901

La noche del 29 de agosto de 1900 Harvey Logan subió a la carbonera de un tren de la Union Pacific Railroad en la estación de Tipton, Wyoming. El convoy se detuvo en Pulpit Rock, dónde aguardábamos Sundance, News Carver y yo. El custodio de la caja de seguridad del coche de caudales se negó a abrir la puerta, por lo que debimos volarla con explosivo. La Unión Pacific me sindicó como el cabecilla del robo, agregando que nos habíamos llevado 50 dólares. Días después el custodio deslizó que las pérdidas se aproximaban a los 50 mil. No sé a quién creerle...

Sundance, Carver y yo repetimos en el First National Bank de Winnemucca, Nevada, a mediados de septiembre. La Asociación de Banqueros Americanos dijo que esta vez nos habíamos cargado 32000 dólares. ¿Será? De Winnemucca continuamos hacia Fort Worth, Texas, para asistir al casamiento de News con Lillie Davis.

En la fiesta estaban Harvey Logan, Ben Kilpatrick, Fannie Porter y la mayoría de las chicas, todos de punta en blanco. En un momento a Sundance se le ocurrió ir al estudio de Swartz a tomarnos una fotografía. En la foto, ahora famosa y conocida como "Los Cinco de Fort Worth", aparecemos News Carver y Harvey Logan de pie, y Sundance, Ben Kilpatrick y yo sentados.

La foto se hizo famosa porque Swartz expuso una copia en la vidriera del estudio y alguien, probablemente de la Pinkerton, pasó por ahí y nos reconoció. La toma, con nuestros nombres debajo, no tardó en aparecer en los afiches de wanted de todo el país.



Los cinco de Fort Worth

Esto retrasó unos meses la partida. Permanecimos un tiempo ocultos (lo que sirvió para probar la convivencia de tres, que anduvo de maravillas (Sundance aprovechó para afeitarse el bigote y yo me dejé la barba)). Posteriormente ellos viajaron a Mont Clare, Pennsylvania, a despedirse de los padres de Sundance, y yo fui a Lander, Wyoming, a ultimar la venta de un campo que tenía en las cercanías. Pasé unos días en el rancho de un amigo y después me reuní con Sundance y Ethel en Nueva York, en una coqueta pensión de la calle 12, dónde se habían registrado como Harry Place y Ethel Ryan de Place. Yo me presenté como James Ryan, hermano de Ethel.

Disfrutábamos de los bares y los locales nocturnos de Nueva York. Concurríamos al Connelly, en la tercera avenida y 23, y a la taberna de Pete, en Irving Place y 18. Cuando Ethel salía de compras, aprovechábamos para ir al teatro Dewey, a ver a las Burlesque Girls. Los tres regresábamos por las noches, demasiado tambaleantes y ruidosos para el gusto de la dueña de la pensión.

El primero de este mes nos embarcamos en el SS Herminius, un cargador inglés ilegalmente reacondicionado para transportar pasajeros. El destino: Buenos Aires, Argentina.



Sundance y Ethel, antes de partir

Altamar, 7 de febrero de 1901

El capitán del barco nos propuso quedarnos unos días en Río de Janeiro. "Es la ciudad más hermosa del mundo – dijo, en tono ensoñado-. La bahía de Guanabara; sus playas con el mar en retirada, dejando al descubierto sus enaguas de espuma… Los cariocas tranquilos y desinhibidos, como si la vida fuese justa y ellos la disfrutaran sin discriminación… Sus mujeres… Y ahora que viene el carnaval… No podemos perder esta oportunidad", concluyó, casi como un ruego.

La propuesta me despertó el recuerdo de Olga Berriosiva, una brasileña descendiente de ucranianos que conocí en el Evening Star de Telluride, un dancing hall de esos que abundaban en los pueblos mineros de las Rocallosas, cuando la presencia femenina era allá inexistente.

Olga fue la primera de aquel grupo de bailarinas que me animé a abordar, siempre cortejadas por los hombres que parecían más ricos y dispuestos (yo apenas si tenía dieciocho, diecinueve años). De maneras refinadas y una cultura que no dejaba traslucir, Olga me hizo saber que se había enamorado de mí, entregándome un poema escrito en portugués, que guardo todavía. Dice así: "Ese seu olhar cuando encontra o meu fala de umas coisas que eu nao posso acreditar. Doce é sonhar, é pensar que você gosta de mim como eu de você. Mas a ilusão quando se desfaz dói no coração de quem sonhou demais. Ah!, se eu pudesse entender o que dizem os seus olhos".

Había llegado a Charleston, el puerto de Carolina del Sur, con apenas veinte años, buscando a un marinero judío que la había abandonado en Río de Janeiro, embarazada de su hijo Isaac. El padre de Olga, un próspero importador y distribuidor de pianos, le había facilitado el dinero para el viaje, contrariando la voluntad de su esposa y de sus otros hijos, que querían entregar al bebé en adopción.

Olga buscó al marinero inútilmente. Cuando se le terminó el dinero, intentó ganarse la vida como empleada doméstica. Pero el trabajo era agotador y la paga muy mala y los otros trabajos que por entonces podía hacer una mujer (cocinera, lavandera), además de igualmente duros y mal remunerados, no los sabía hacer. Alguien le habló de los dancing halls de los pueblos mineros de las Rocallosas, de la posibilidad que había de trabajar en algunos incluso sin prostituirse, y allá fue.

Era, sin duda, la más distinguida de aquellas scarlet women. Alta, delgada, con una piel blanca azulada de una tersura increíble... Unos ojos verdes hermosos, un tanto separados, demandantes y propensos al humor, Olga gustaba de las joyas y de cubrirse el cuerpo completamente desnudo con tapados de piel (y de protegerse con una Deringer Philadelphia auténtica, esas pistolas de bolsillo de un disparo que algunas dancing girls llevan consigo para calmar los arrebatos de los clientes más celosos).

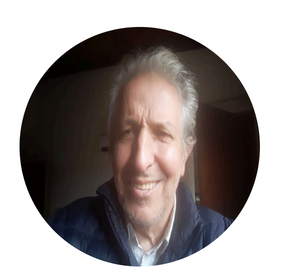
Un día Olga desapareció. Tiempo después recibí una carta suya, enviada desde Nueva York. Me contaba que su padre había venido a buscarla y que regresaba a Brasil. "Extraño el alma de mi gente, Bob – me decía -. Sus tristezas sin pesar, sus lágrimas sin amargura, su felicidad sin día siguiente". Y agregaba el cumplido más hermoso que me haya dicho o vaya a decirme una persona: "Nunca olvidaré la pureza mansa que te rige, la ausencia de malignidad enraizada y tus agallas sin presunción".

Río de Janeiro, 10 de febrero de 1901

Hemos hecho puerto en Río de Janeiro pero por unas horas, ya que la mayoría de los pasajeros optaron por continuar. No tengo tiempo de buscar a Olga. Konrad, el capitán, me dijo que tratará de localizarla a su regreso. Veremos.

Buenos Aires, 17 de febrero de 1901

Navegamos a contrapelo por el barroso Río de la Plata. La distancia que nos separa de la ya visible Buenos Aires permanece inalterable. O eso parece. Pienso: la ciudad junto al río inmóvil. Buen título para un libro.



Luis Eliseo Altamira

Más notas de esta sección:

Contame-la



una ciudad entre dos océanos

Hablemos de cocaína

Adrián Savino



Me acuerdo de un vendedor de cigarrillos de las canchas cordobesas.

El tipo subía y bajaba por las tribunas al grito de: ¡¡A la marihuana, a la marihuana!!

Y enseguida agregaba: ¡¡¡Aaahhh cómo se dan vuelta che viciosos!!!

El título de esta nota quiere ser, antes que nada, un homenaje a ese personaje singular… ¡¡¡che vicioses!!!

Porque de lo que aquí propongo hablar no es del clorhidrato, sino de la "cocaína agroecológica".

En su exhaustivo manual de usuario *Aprendiendo de las drogas*, Antonio Escohotado nos informa: "Las hojas de coca ocupan en ciertas culturas indígenas actuales de Sudamérica un lugar complejo, que combina las funciones desempeñadas en nuestra cultura por el café, el tabaco, la aspirina y el bicarbonato sódico. Lo único que falta en esta precisa enumeración de usos terapéuticos y festivos es el aspecto alimenticio, porque 100 gramos de hojas contienen un promedio de 305 calorías, 18,5 de proteínas y 42,6 de carbohidratos, así como la cantidad diaria recomendada por la OMS de calcio, hierro, fósforo, riboflavina y vitaminas A y E, con cantidades menores de Vitamina C".

Claro que como decían los griegos, *Phármakon* es una sustancia que comprende a la vez

el remedio y el veneno; no una cosa u otra, sino ambas a la vez.

Me han contado, por ejemplo, de un camionero.

El tipo laburó sin parar durante tres días seguidos sin dormir, meta hoja y latitas de energizantes líquidos.

Al tercer día se quedó tan profundamente dormido, que en medio de un enorme ronquido se broncoaspiró con el bolo de coca.

Pero volviendo a consumos más habituales e inofensivos:

¿Qué efectos serían los que produce la hoja de coca, con su inseparable compañero el bicarbonato de sodio?

Al camionero, por caso, lo ayuda a mantenerse despierto al volante durante la noche.

Por eso será que existe una marca de "bica", cuya ilustración de *packaging* es un cielo nocturno con luna y estrellas.

En términos futboleros podríamos afirmar que mascar hoja, "te mete en el partido".

Que estás más concentrado, más atento a las jugadas.

Las jugadas de la densa, turbulenta, confusa vida cotidiana.

O como a propósito de otros temas (pero no importa porque aquí nos re sirve), señala el productor musical Rick Rubin en su libro *El acto de crear*:

"Con frecuencia recorremos la vida en estado de sonambulismo. Imagina hasta qué punto tu experiencia del mundo sería distinta si participaras en todo lo que haces con la misma atención que prestarías si tuvieras que aterrizar un avión".

O por qué no, transportar un semirremolque de madrugada por la ruta pampeana del desierto, o el tramo angosto de la 19 entre Córdoba y Santa Fe.

También pueden orientarnos un poco los eslóganes de otro famosísimo subproducto de la hojita, más popular aún que el mismísimo clorhidrato.

Revive y se sostiene… Tenía que ser bueno para llegar a donde está… Pura como la luz del sol… Hace que las cosas buenas sepan mejor… Siéntete realmente renovado… Es lo auténtico… La chispa de la vida… ¡Es la solución!… Tenemos un sabor para ti… La verdadera elección… Atrapá la ola… Cuando es parte de tu vida, no podés superar la sensación… Tomá lo bueno… Es sentir de verdad… Siempre… Disfrutala… La vida sabe bien… Hacelo realidad… El lado coca de la vida… Felicidad abierta… Magia de verdad…

O de última, el que alguna vez se utilizó para promocionar otro menjunje menos oscuro:

Si no probás, ¿cómo vas a saber?



Adrián Savino

Más notas de esta sección:

Contame-la



una ciudad entre dos océanos

La lucha es una carrera de fondo

a Miguel Benancio Sánchez, atleta y poeta desaparecido en 1978

Arturo Jaimez Lucchetta

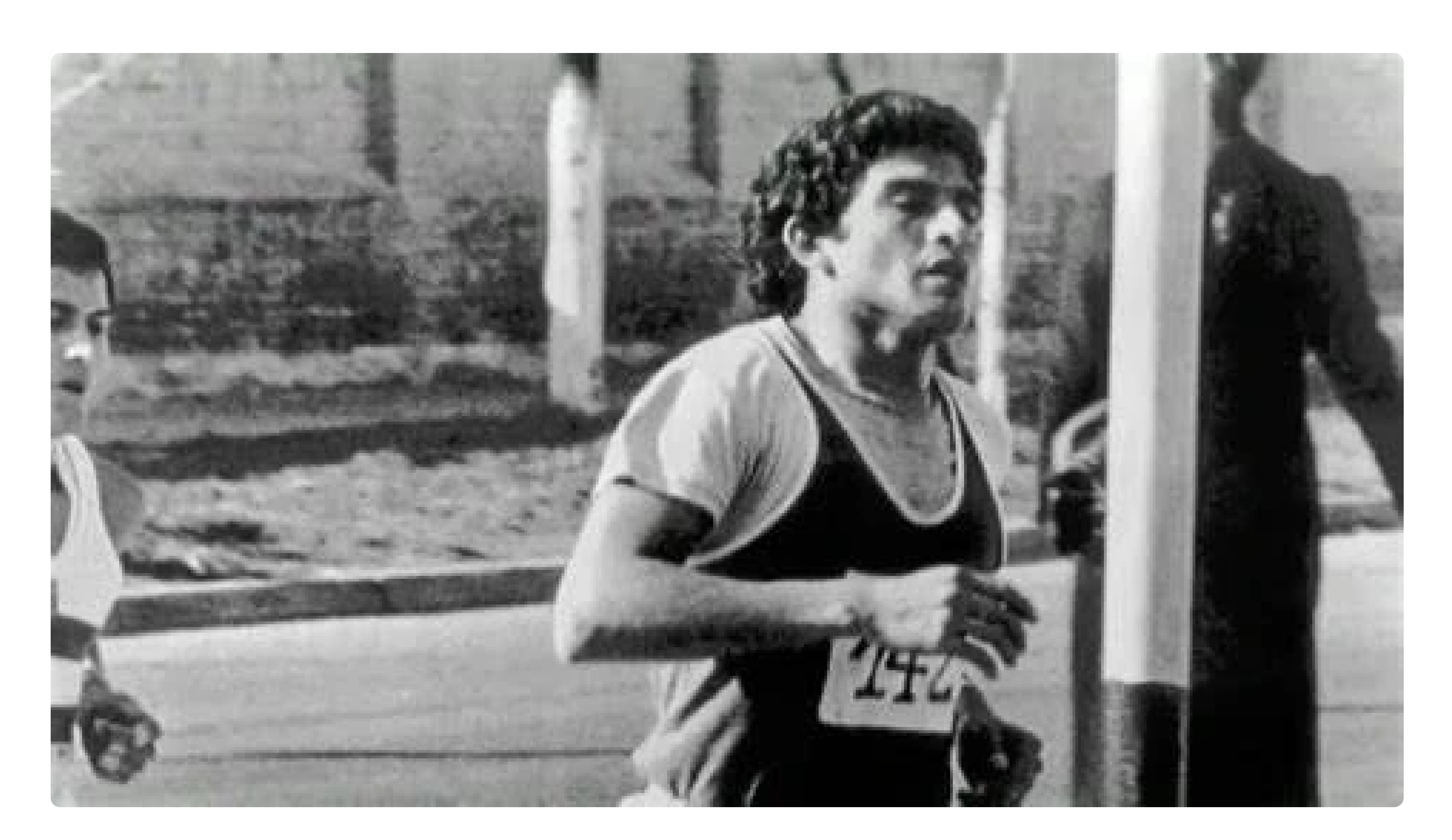
El maratonista de la paz nació en Tucumán el 6 de noviembre de 1952 pero, debido a la crisis azucarera, se trasladó junto a su familia a la provincia de Buenos Aires. Vivió en Villa España, partido de Berazategui, jugó al fútbol en las inferiores de Gimnasia y Esgrima La Plata y representó al Club Atlético Independiente de Avellaneda, como atleta federado. El poeta de la mente sana y el músculo atento escribió para los deportistas, escribió para la libertad, corrió por la justicia social y militó por una patria mejor, en la Juventud Peronista.



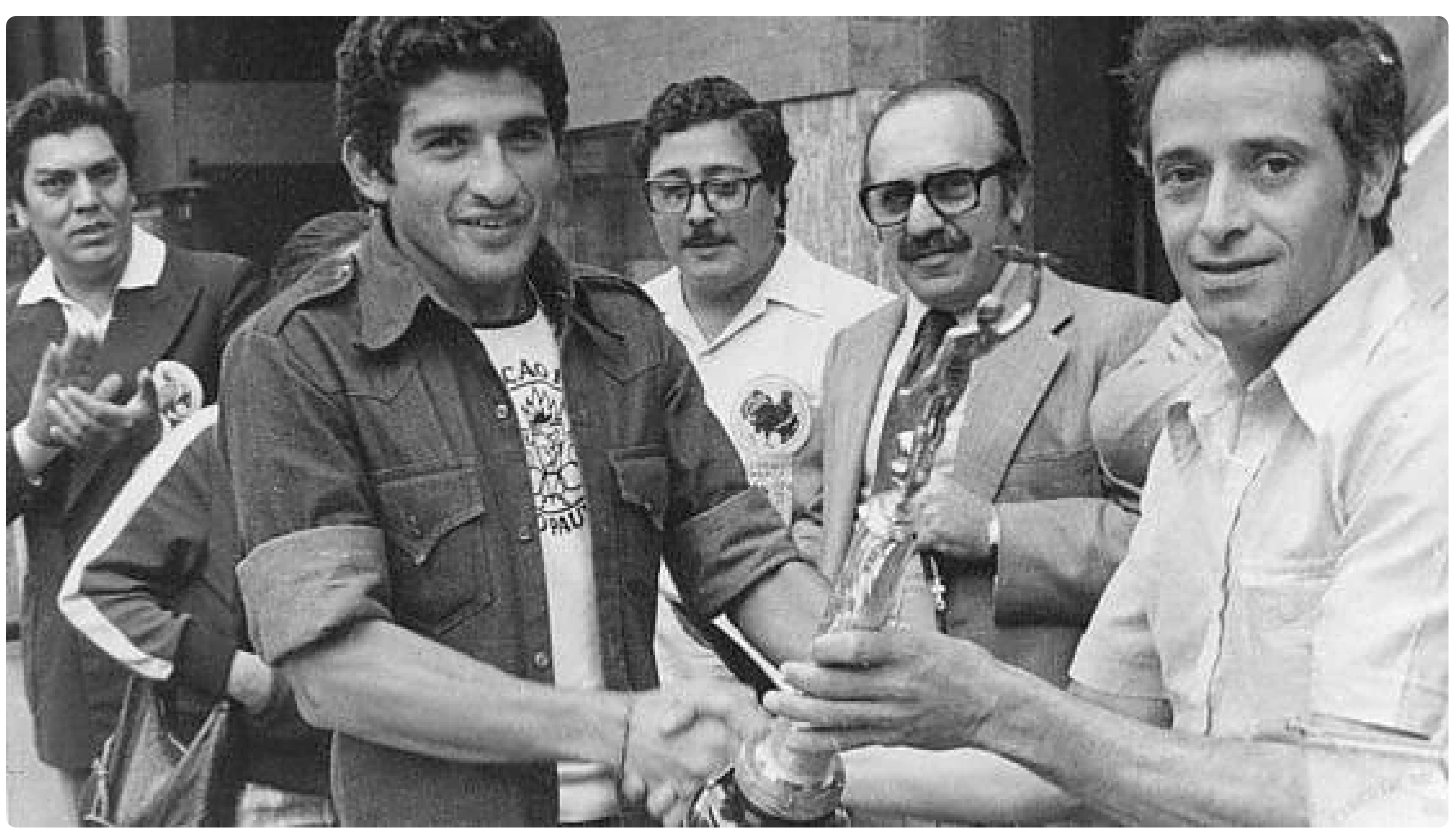
Miguel Benancio Sánchez dedicaba su tiempo al deporte, la literatura y su trabajo en el banco de la Provincia de Buenos Aires. Precisamente por falta de tiempo, eligió cambiar el fútbol por el atletismo, que le permitía entrenar cuando pudiera y no cuando lo mandara el director técnico. El tucumano se multiplicaba para no abandonar ninguna de sus pasiones, por eso repartía criteriosamente sus responsabilidades, sin dejar de frecuentar, casi a diario, la Unidad Básica de Villa España.

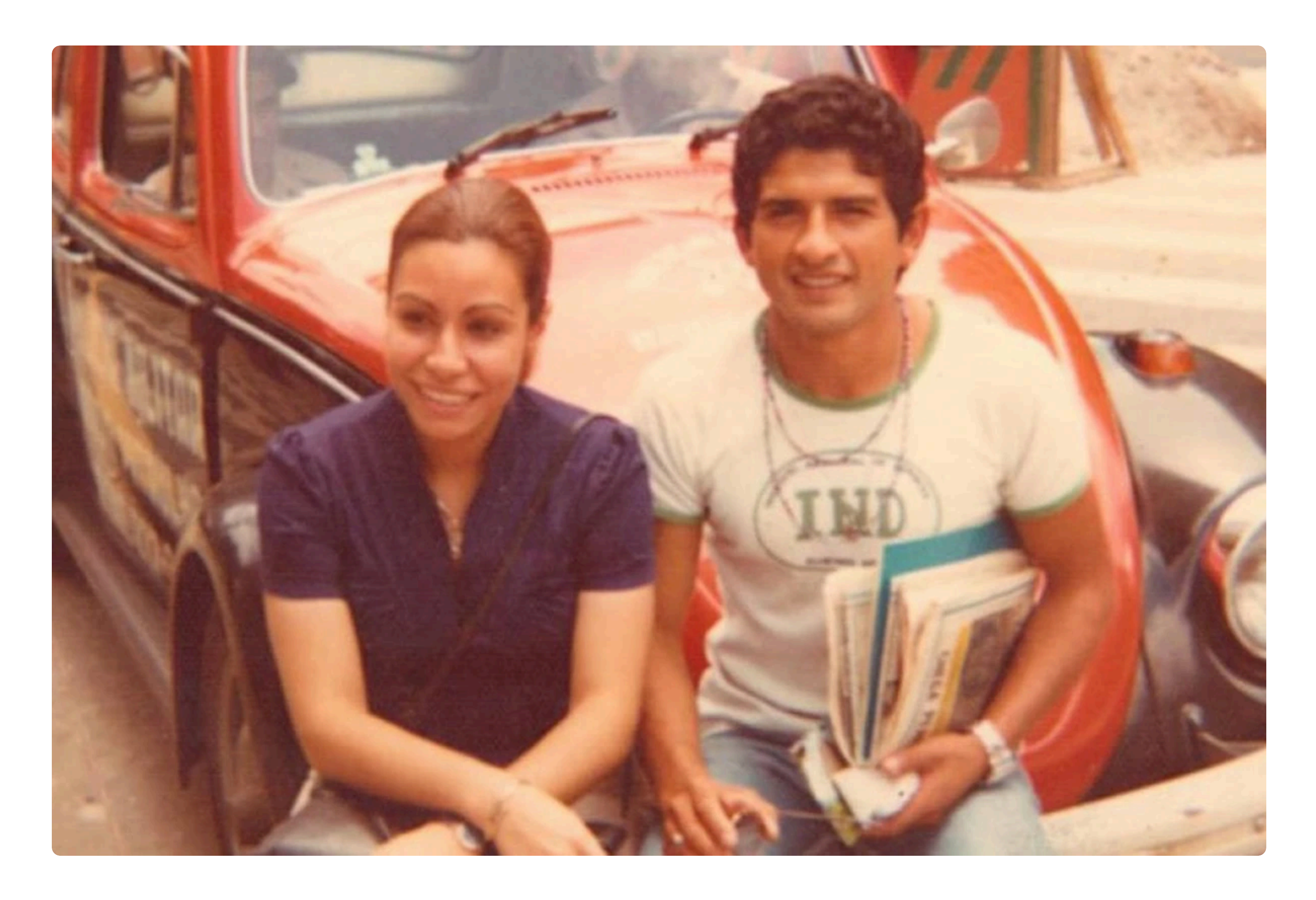
Miguel corrió tres veces la mítica Carrera Internacional de San Silvestre en San Pablo, Brasil. La última vez que participó fue el 31 de diciembre de 1977 y, a pocos días de su retorno, un comando de la dictadura lo secuestró en su casa. Fue el 8 de enero de 1978, fecha desde la cual continúa desaparecido. De acuerdo con testimonios de otros presos políticos, el joven atleta estuvo detenido en el centro clandestino "El Condorito", antes del sombrío destino que le signaron los represores.

También existen versiones de que pudo haber estado en otro centro clandestino de detención, tortura y exterminio: El Vesubio. El abogado y periodista Pablo Llonto, quien fue querellante en causas de lesa humanidad, cuenta que el ex detenido Alberto Manso escuchó que, en ese lugar, había un deportista secuestrado, que venía de la San Silvestre. Si bien Manso decía que el detenido era chileno, pudo haberse confundido con la tonada del "Tucu", como le decían sus amigos porteños.



MARATON VILLADOMINICO





Miguel Sánchez fue uno de los 220 deportistas detenidos desaparecidos por la dictadura cívico – militar – eclesiástica, que azotó nuestro país desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983. Un tipo de familia, según lo recuerda una de sus sobrinas tucumanas: "Miguel era una persona despampanante, impecable; siempre me acuerdo de su perfume. A los 5 o 6 años fuimos junto a mis padres y mi hermana a Buenos Aires, él nos hacía que nos probemos ropa y nos saquemos fotos junto a una pileta de material que tenían. Nos llevaba a muchos lugares: al zoológico, a comer pizzas. Le gustaba darles propina a los mozos"; recuerda Ana Carolina, hija de su hermano Carlos Sánchez.

El "Tucu" trabajaba para la historia, por eso logró quedar en la memoria. Su corta vida dejó testimonios de compromiso y amor. Él sabía que arriesgaba la vida en cada tranco, que se la rifaba en cada estrofa, pero no le importaba, porque estaba convencido de que nadie se salva solo; que el pan y la paz debían ser para todos. Como escribía Jauretche: "... O es pa' todos la cobija, o es pa' todos el invierno".

No pudieron los salvajes dictadores desterrar a Miguel de la consciencia colectiva. Los periodistas Ariel Scher y Victor Pochat publicaron la primera nota sobre la vida del maratonista, el 10 de enero de 1998, al cumplirse 20 años de su secuestro y detención. En el reportaje hay testimonios de una hermana, quien contó desde el momento de la detención realizada por entre seis y ocho comandos fuertemente armados, que se lo llevaron en un - tristemente famoso - Ford Falcon verde. "Miguel pidió darle un beso a mi madre y no se lo permitieron", contó Elvira, en la nota publicada por el diario Clarín.

En el libro *El terror y la gloria*, los escritores Abel Gilbert y Miguel Vitagliano hacen referencia al caso de Miguel. Así lo refiere el periodista italiano Valerio Piccioni, quien había leído la nota de Scher y Pochat, reforzando su interés por Sánchez y su trágica historia. "Precisamente en este libro leí diez líneas sobre Miguel Sánchez, y su dirección también estaba curiosamente registrada. Su historia me impresionó mucho, inmediatamente sentí empatía con ese joven que, como yo, amaba correr y escribir. Volví a Italia y empecé a

buscar más información sobre su historia. Cuando regresé a Argentina al año siguiente, decidí buscar a Elvira, la hermana de Miguel", manifestó el comunicador italiano a su colega y compatriota Ylenia Politano.

Valerio no se quedó tan solo con la historia y la empatía, apostó por la memoria y el testimonio; para que Miguel deje de ser pasado triste y se transforme en futuro y esperanza. El 9 de enero del 2000 se disputó por primera vez, en Roma, *"La Corsa di Miguel"*. Participaron cerca de 3000 atletas, todos vestidos con musculosas estampadas con el rostro del tucumano y su poema "Para vos atleta", escrito en San Pablo, en una de sus participaciones en la San Silvestre.

La competencia se sigue realizando cada enero italiano, este año participaron más de 13.000 atletas, que terminaron el recorrido en el Estadio Olímpico de Roma.



La Carrera de Miguel en Bariloche (foto: prismacontenidos.com)


LA CARRERA
DE MIGUEL
CARRERA DE MIGUEL
10ª EDICION-BARILOCHE

Elvira, hermana de Miguel (foto: prismacontenidos.com)

"La carrera de Miguel" llegó a la Argentina el 11 de marzo de 2001; fue en la provincia de Buenos Aires y se sigue realizando cada 24 de marzo, día que se conmemora el Día de la Memoria, por la Verdad y la Justicia. En 2004 la carrera llegó al Obelisco, convirtiéndose en la competencia más importante de Buenos Aires, con una asombrosa convocatoria de 7900 personas. Este año se disputó el pasado domingo 16 de marzo, en el barrio de Núñez.

En Tucumán comenzó a organizarse a partir de 2005 y no dejó de realizarse nunca; la mayoría de las ediciones fueron en Bella Vista, aunque algunos años debieron cambiar la sede a Yerba Buena y Famaillá.

El evento es replicado todos los años a lo largo del país, desarrollándose en Bariloche, Santiago del Estero, Mar del Plata, entre otras ciudades.

En 2012, por iniciativa de legisladores justicialistas de la ciudad de Buenos Aires, la calle Crisólogo Larralde fue renombrada Miguel B. Sánchez, desde Avenida Del Libertador hasta Leopoldo Lugones. Esta arteria del Bajo Belgrano es camino obligado para llegar al Cenard (Centro de Alto Rendimiento Deportivo). De esta manera, la élite del deporte olímpico argentino se prepara para la alta competencia en Miguel B. Sánchez al 1050.

Como pasa siempre, el amor vence al odio y la memoria al olvido. Nadie sabe el nombre de los miembros del grupo de tareas que chupó a Miguel. Quizá estén presos, tal vez estén prófugos, en una de esas impunes o tal vez estén muertos; pero no habrá una sola mención sobre su existencia. En cambio, Miguel está en todo el mundo, desde su Tucumán, hasta su Berazategui; desde la lejana Italia hasta nuestra amada Argentina. Miguel está todos los días y, sobre todo, cada 24 de marzo, como los 30000 compañeros detenidos desaparecidos, como los 220 deportistas detenidos desaparecidos:

¡presente!

Los 25 años de Miguel son inmortales, son invencibles. La solidaridad, el trabajo, el esfuerzo, la ética y la estética de su paso y su poesía, están en los corazones de miles de argentinos. El 8 de enero fue declaró como "Día Nacional de la Memoria en el Deporte", establecido a través de la Ley 26990 aprobada por el Senado Nacional en 2014. La misma establece: "la inclusión en los calendarios deportivos de una prueba pedestre, bajo la modalidad que se determine, denominada "Carrera de Miguel".



Mural callejero (foto: prismacontenidos.com)



Retrato (foto: losaparecidos.com)

La lucha es una carrera de fondo, que Miguel sigue ganando año tras año. El músculo no duerme, la ilusión no descansa: junto al "Tucu", 47 años después, todos corremos recitando su poesía "mensana":

Para vos atleta

para vos que sabés del frío, de calor,
de triunfos y derrotas
para vos que tenés el cuerpo sano

el alma ancha y el corazón grande.
Para vos que tenés muchos amigos
muchos anhelos
la alegría adulta y la sonrisa de los niños.
Para vos que no sabés de hielos ni de soles
de lluvia ni rencores.
Para vos, atleta
que recorriste pueblos y ciudades
uniendo Estados con tu andar
Para vos, atleta
que desprecias la guerra y ansías la paz.



Arturo Jaimez Lucchetta

Seguí leyendo más notas de esta sección:

Hashtag Sumaj



una ciudad entre dos océanos

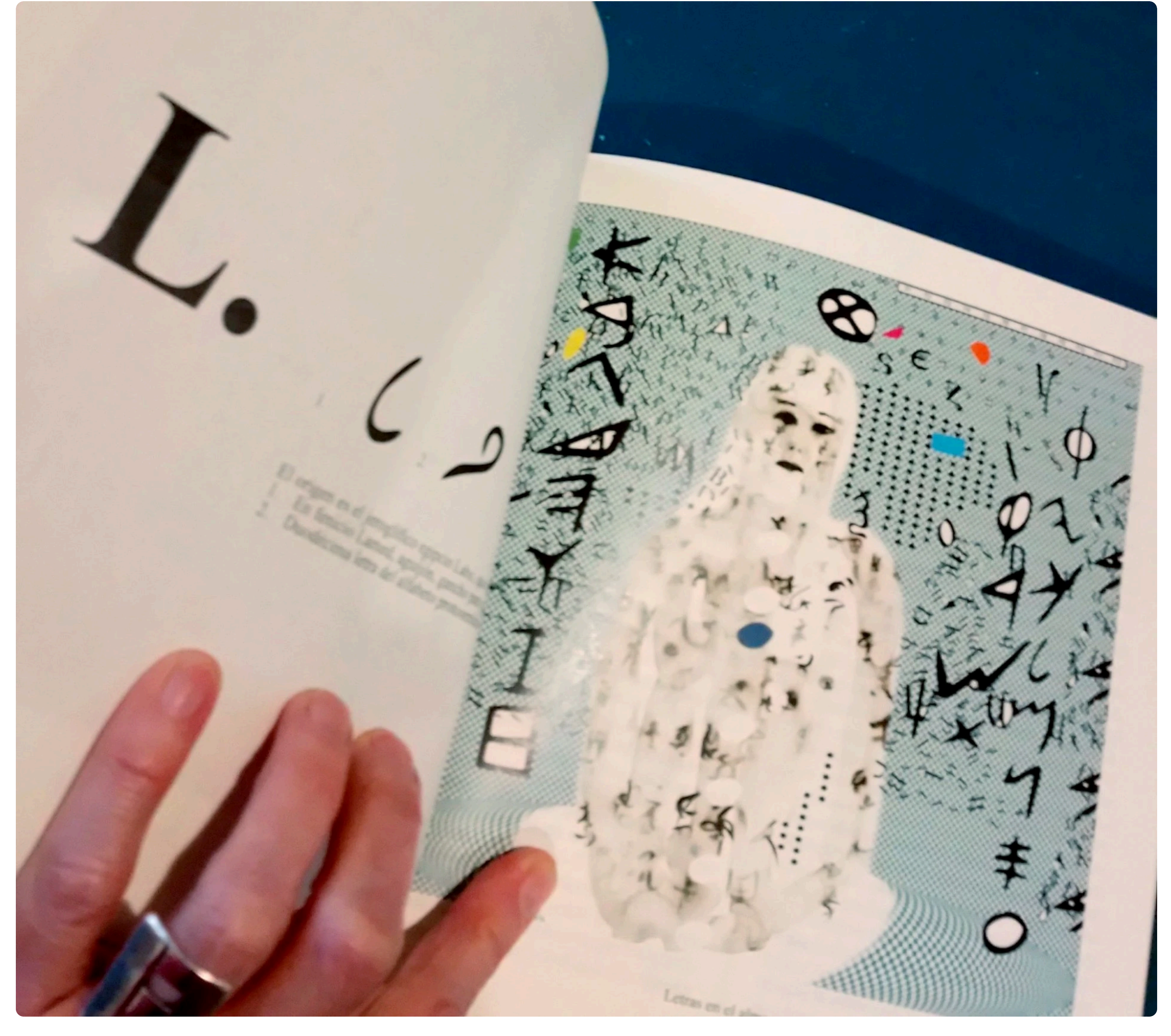
La migración como aventura

Aníbal Buede

Conocimos a **Anahí Cáceres** a principios de los 80, entre el fin de la dictadura y principios de la democracia. Era parte de una generación anterior a la nuestra, y ella, una de las pocas mujeres que se atrevían a agitar en un mundo del arte que en ese momento estaba presidido por varones.

Su obra siempre estuvo ligada a la experimentación. Años después comenzó a viajar, siempre con la curiosidad de una aventurera. Se radicó en Buenos Aires donde prosiguió sus investigaciones y su producción y, por si fuera poco, le sumó otra aventura, la docencia.

Hace unos días inauguró en Córdoba su exposición *"Rutas, trazos y el firmamento"* y al día siguiente presentó su libro *"Ni monarcas ni estorninos, humanos que migran. Rutas en la etimología".* A propósito de estas dos instancias, compartimos con ustedes una conversación entre **Anahí** y el psicoanalista, antropólogo y crítico literario **Jorge Pinedo**, exclusiva para **Tierra Media**.



Ni Monarcas ni estorninos, humanos que migran. Rutas en la etimología. Libro de artista. Ed. El Zócalo. Mecenazgo 2024. ISBN 9 786319 056105

"(...) Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo". JLB.

J.P. - En su reciente libro Ni Monarcas ni Estorninos..., usted habla de los estorninos que son pájaros europeos, ¿por qué no eligió pájaros nuestros, cordobeses, como el aguilucho o el tero?

A.C. - Es que el tema central para mí son las migraciones, que en los seres humanos dio lugar a la creación cultural comunitaria del lenguaje y todas sus implicancias en las conexiones entre pueblos y grandes imperios de la historia humana. Los estorninos son una familia de aves cuyos orígenes, formas y colores son muy numerosos pero la característica es que migran buscando climas y lugares propicios para el alimento y la procreación. Lo mismo pasa con algunos insectos como la mariposa Monarca. Hay alrededor de 35 géneros de aves estorninas. Se los admira cuando cerca de 400 estorninos, de los comunes, vuelan en conjunto y hacen hermosas formas en el cielo muy sincronizadas, algo que también habla de una creación comunitaria en pleno desarrollo.

J.P. - Ese libro está presentado como un diccionario de 1500 palabras, nada menos. Figuran las raíces, la etimología, las variaciones y también una interpretación. ¿De dónde obtiene usted esa interpretación; es una síntesis científica, histórica, geográfica, mística, qué?

A.C. - Creo que una de las particularidades de la actitud creativa es la interpretación, porque involucra todo lo que por años, alguien pudo conocer, intuir, profundizar, entender y expresar desde su experiencia de una manera personal. Las traducciones son también interpretaciones y son cruciales para difundir textos en distintos idiomas. La interpretación sonora y visual de distintos lenguajes es algo que me apasionó toda la vida porque me pone en ese lugar inicial de intentar saber, aprender, tener algo en conocimiento, es muy creativo. Es como encontrar tesoros jugando y tenerlos un rato en la mano.

J.P. - Usted es reconocida ampliamente como artista plástica, ¿el libro implica que ha comenzado a incursionar en la literatura?

A.C. - No lo creo, .. aunque es cierto que me hubiera gustado... Recuerdo que de un regalo de mi padre a los 13 años me compré una hermosa máquina de escribir, una Tippa S portátil porque quería escribir poesías...

Creo que fue algo que siempre me interesó pero no lo he desarrollado, solo escribo para mi, para pensar, y el diccionario fue eso, una actividad bastante febril de casi 3 años para reflexionar sobre nuestro lenguaje cotidiano, como la obra comunitaria que ha sido desde tiempos remotos.

J.P. - En la muestra que ahora se inaugura en la galería del Buen Pastor hay una extrañísima piedra, muy parecida a otra que se exhibió hace como 30 años, en el Museo Caraffa; no recuerdo el autor. ¿Usted vio aquella muestra, es decir, hay alguna relación?

A.C. - ¡Claro! ¡Era yo! Y si, hay una gran relación. Esa muestra colectiva de 1992 se llamaba "América investigaciones estéticas para su descubrimiento", por los 500 años de la colonización de 1492. Mi obra se llamaba "Kiñekura, lecturas de la piedra", y proponía la necesidad de una mirada interdisciplinaria en objetos arqueológicos.

En esta segunda lectura he tenido en cuenta el lugar donde estaban 15 de estas piedras horadadas, la estudiada fue dinamitada. Esta vez presté atención al lugar y la toponimia de Curacavin, y me entusiasmé mucho cuando descubrí algo muy interesante!.

Además, suponiendo que la observación astronómica, era una de sus utilidades, me animé a inventar constelaciones que podrían haberse reflejado con el líquido en sus cavidades. Entonces, siguiendo el diseño de los orificios imagine un pájaro, un estornino y una mariposa como la monarca que había nombrado en mi libro un año antes.

J.P. - Usted parece relacionar esa piedra con plantas de la Polinesia, la Ruta de la Seda, los petroglifos de una cueva chilena y los hexagramas chinos, etc, ¿no es un poco forzado?

A.C. - Es un poco raro, es cierto, pero lo que relaciono son rutas. En 2023 escuché una mención sobre el Paralelo 33 que hizo el Director de la Academia de Diseño de Hangzhou,

en el Forum de artistas en relación con La Ruta de la Seda y los imperios de Egipto y Maya.

Esta línea imaginaria me sirvió para conectar otras rutas milenarias en Centroamérica hasta el sur de la cordillera de Los Andes, y su posible conexión con la Ruta de la Polinesia. Entonces encontré la oportunidad de mostrar algunas ideas nuevas y otras que tengo desde hace años relacionadas a objetos arqueológicos y su observación desde una postura creativa, o intuitiva, que creo deberíamos potenciar y compartir con otros tipos de conocimiento.

J.P. - ¿Me parece a mi o en su obra comparte con los pueblos antiguos procedimientos como el asterismo? ¿Puede iluminar acerca de los alcances del concepto asterismo?

A.C. - Buscando una palabra que fuera específica en las descripciones astronómicas, encontré que el asterismo, también es otro nombre de las construcciones imaginarias, a partir de la observación de las estrellas. Constelaciones y asterismos sirvieron desde siempre como guías nocturnas en el cielo y los ciclos estacionales. Sus dibujos responden a distintas mitologías antiguas, según cada cultura. Mediante líneas unieron estrellas, puntos en el cielo, formando figuras como las que encontramos jugando con las nubes.

De las mismas estrellas, Occidente inventó o encontró animales y objetos, de creatividad muy compleja con muchos nombres y formas, pero en Oriente generalmente se llaman asterismos -hacer algo con estrellas, - a veces son estrellas solitarias que caracterizaron con nombres y estados emotivos-.

En este caso yo me puse en ese lugar de los viajantes e inventé constelaciones con la piedra de tacitas y el asterismo del Taotie, el dios monstruo y animal sagrado de Liangzhou donde nació el Imperio del Jade y tal vez también, la escritura ideográmica, como he escuchado recientemente en Silk Road Forum Artists' Rendezvous de Liangzhou. Yo hice la conexión con los antiguos hexagramas, y cuando meses después leí a Francois Cheng, insinuando esto, tuve una gran felicidad.

J.P. - Al ingresar en la galería el público ¿con qué objetos artísticos va a ir encontrándose?

A.C. - Hay distintas maneras de ingresar para ver esta exposición, dos entradas desde la calle, conexiones internas y una visión aérea desde la sala del primer piso.

El espectador elegirá en cuál de las tres instalaciones se detendrá primero, espero que recurra a la curiosidad para descubrir que el hilo conductor es la línea imaginaria del Paralelo 33 y las rutas prehistóricas que coinciden con él, desde el Asia, el Mediterráneo y el golfo de Méjico, y de allí bajar al Sur del Continente americano con otras rutas y cruces de antiguos caminos.

Distintas culturas y enigmas para intentar conocer rastros y trazos que dejaron seres vivientes viajeros y constructores.

www.anahicaceresarteuna.wordpress.com (http://www.anahicaceresarteuna.wordpress.com)

www.arteuna.com (http://www.arteuna.com)

www.catedracaceres.wordpress.com (http://www.catedracaceres.wordpress.com)

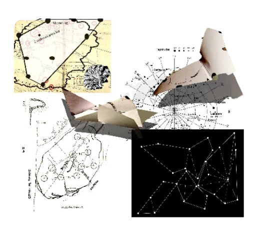
"Rutas, Trazos y el Firmamento" de Anahí Cáceres, se puede visitar en las salas del Buen Pastor hasta el 25 de Mayo.

Galería de imágenes

Cick para ampliar



Serie Hexagramas. La Plenitud - del múltiplo Poema. Acuarela 2024



Collage digital. Proyecto Pangue. 2025



Serie Rutas. El Paralelo 33 y rutas milenarias. Acuarela 2024



Serie Trazos. Tinta sobre papel 2024



Serie Anotaciones Rorschach. Taotie. Tinta sobre papel. 2024



Serie Personajes de un petroglifo de Maloniewe. Impresión 3D- 2025



Aníbal Buede

Curador de la sección

Más notas de esta sección:

Exploraciones

Moda Accesible como expresión de identidad

Noelia Pajón



Encontrar ropa para una persona con discapacidad no es fácil, y muchas veces desde pequeñas se empieza a notar el problema de conseguir indumentaria para ellas.

Imaginemos a una chica, Sofía, que siempre ha amado la moda y desde niña se sentaba frente al espejo de su habitación, experimentando con colores, texturas y estilos. Pero al crecer, notó algo que la inquietaba: la ropa que le gustaba no estaba diseñada para ella. Nacida con parálisis cerebral, muchas prendas eran imposibles de usar sin ayuda. La moda, ese lenguaje de identidad, parecía tener un mensaje claro: no había espacio para cuerpos como el suyo.

Durante décadas, la industria textil ha impuesto estándares rígidos de belleza y funcionalidad. La moda ha sido un reflejo de la cultura de cada época, pero también de sus exclusiones. Sin embargo, en los últimos años, la irrupción de la moda inclusiva ha comenzado a transformar este paradigma. No se trata solo de hacer ropa más accesible, sino de reivindicar el derecho a la identidad a través del vestir.

Desde tiempos antiguos, la vestimenta ha sido un símbolo de pertenencia, diferenciación y resistencia. En las sociedades indígenas, los tejidos contaban historias de linajes y cosmovisiones. En las grandes metrópolis, la moda ha sido un campo de batalla para la autoexpresión.

Para las personas con discapacidad, la ropa no solo responde a una necesidad funcional, sino que también actúa como un medio para desafiar prejuicios y afirmar su lugar en la sociedad. La posibilidad de elegir qué ponerse, de acceder a tendencias y de sentirse representado en la industria, es un acto político y cultural.

A nivel global, varios diseñadores y marcas han comprendido que la inclusión no es una moda pasajera, sino un cambio necesario.

En 2016, **Tommy Hilfiger Adaptive** lanzó su primera colección de ropa adaptada, con cierres magnéticos, velcros y telas elásticas que facilitan su uso. Lejos de ser una línea aislada, esta iniciativa marcó un antes y un después en la industria.



Pantalón Adaptative: Pantalón ancho y detalles ajustables permiten acomodar piernas ortopédicas, prótesis y escayolas

Otro caso paradigmático es **Runway of Dreams**, fundado por Mindy Scheier. Su hijo, quien tiene distrofia muscular, le preguntó un día por qué no podía vestir los mismos jeans que sus amigos. Ese cuestionamiento llevó a Scheier a impulsar colaboraciones con grandes marcas para crear ropa accesible sin renunciar al diseño.



Runway of Dreams en Marist 2024 Adaptative Runway Show

En Japón, ***Uneeq*** ha innovado con prendas que combinan funcionalidad y estética contemporánea, mientras que en el Reino Unido, **IZ Adaptive** ha diseñado ropa formal ergonómica para usuarios de sillas de ruedas. Trajes y chaquetas a medida para personas sentadas, cierres magnéticos en lugar de botones y un corte único para pantalones que evita que se arruguen en una silla de ruedas.



Personas con diversas discapacidades posando con la ropa de la marca

Pero la moda inclusiva no se trata solo de prendas. La visibilidad también es clave. Modelos como **Jillian Mercado**, con distrofia muscular, y **Madeline Stuart**, con síndrome de Down, han desafiado los estereotipos de la industria, llevando la diversidad a las pasarelas internacionales.



Jillian Mercado



Madeline Stuart

Por su parte, en Argentina la moda accesible ha comenzado a consolidarse como una corriente dentro del diseño.

Uno de los proyectos es **Handy** de Miriam Nujimovic: Un Accidente Cerebrovascular (ACV), le afectó la movilidad y el habla, y se enfrentó al desafío de conseguir ropa adaptada a sus dificultades, aprender de ella y crear **Handy**, la primera marca de ropa argentina adaptada para personas con discapacidad.

Otro ejemplo es **Sin Barreras**: propone indumentaria adaptada para personas con discapacidad motriz.

Hacen remeras con cierres a los costados, camisas con un sistema de botones con imanes, zapatillas con cierres a ambos lados de la cordonera y un tipo de zapato náutico que se abre todo por completo.

Y yendo a nuestra ciudad, Córdoba, **Pako Peko**, que es fabricante de ropa infantil para niños, niñas, bebés y adolescentes, busca a través de sus prendas que -para leer con braille, pictogramas y lengua de señas- aprendamos a comunicarnos de diferentes formas a través de sus estampas.



Buzo marrón con la estampa en Lengua de Señas Argentina

En Buenos Aires, el evento **Desfile Inclusivo** organizado por la ONG Centro de Integración Libre y Solidario de Argentina (CILSA) tiene por objetivos concientizar a la sociedad sobre la diversidad e inclusión plena de las personas y derribar mitos y prejuicios sobre los estereotipos de belleza hegemónicos.



Un modelo en silla de ruedas en el "Desfile Inclusivo" organizado por CILSA

La Cultura de la Inclusión: Más que Ropa, una Filosofía

La moda inclusiva es más que una tendencia: es un espejo de una sociedad en transformación. La posibilidad de elegir cómo vestirse, de ver cuerpos diversos en las campañas publicitarias y de encontrar prendas adaptadas sin que sean un lujo, es parte de un cambio cultural más amplio.

Hoy, Sofía ya no siente que la moda le niega la palabra. Gracias a iniciativas de inclusión, puede elegir su ropa con libertad, experimentar con estilos y reafirmar su identidad sin barreras. La moda ya no es un espacio de exclusión, sino un lenguaje en el que todos tienen derecho a expresarse.

La verdadera revolución estética no está en seguir tendencias, sino en garantizar que todos puedan participar de ellas. Porque al final, vestirse no es solo cubrirse, sino contarle al mundo quiénes somos.



Noelia Pajón

Más notas de esta sección:

Hashtag Sumaj



Otra vez, *Traiciones*

Baal Delupi

El jueves 13 de marzo de 2025, asistí a la presentación de la reedición del libro de Ana Longoni en Casa Documenta, Lima 364 de la ciudad de Córdoba. Presentaron Mariana Tello Weiss, Ana Iliovich, Luis García y Gabriela Halac.

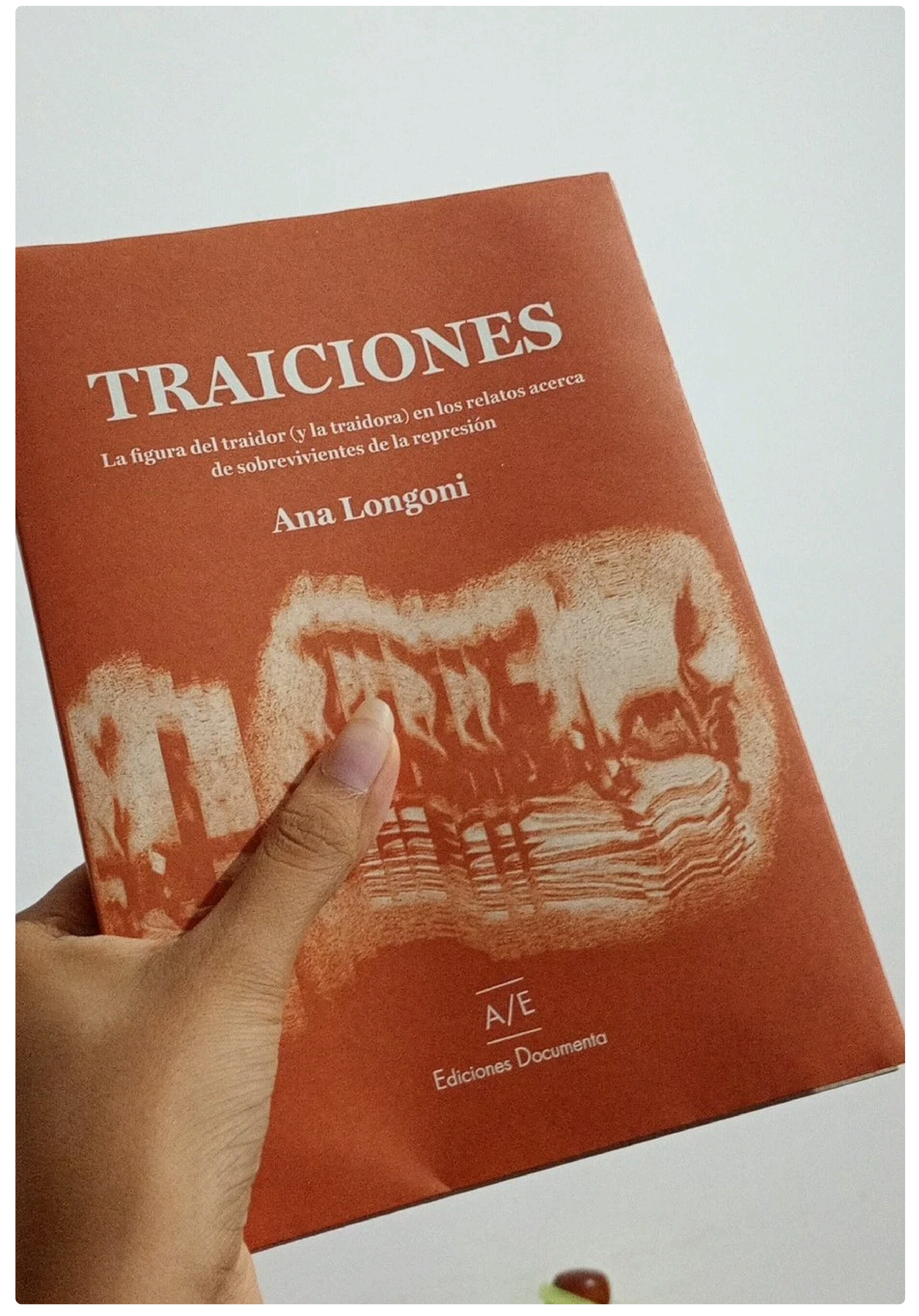


Foto: @matiazulito

La presentación de *Traiciones. La figura del traidor (y la traidora) en los relatos acerca de sobrevivientes de la represión*, constituyó un acontecimiento profundamente conmovedor por diversas razones: la vigencia de la temática sobre los "traidores" y los "héroes" en el contexto de la última dictadura militar, cuya sombra se proyecta aún en nuestro presente; la presencia de intelectuales y militantes que compartieron sus reflexiones y relatos

cargados de emoción; y, por supuesto, el espacio que acogió este encuentro, un antiguo teatro transformado hoy en una editorial clave en el campo de las artes y la política. Este emblemático espacio pronto se mudará a un nuevo destino, y su última presentación pública en la calle Lima fue marcada por la reedición de Longoni.

Traiciones fue un libro incómodo y molesto que puso sobre la mesa la estigmatización de los y las sobrevivientes de los setenta como traidoras, utilizando tres textos literarios para argumentar su hipótesis: "Recuerdo de la muerte" de Miguel Bonasso; "Los compañeros" de Rolo Diez; y "El fin de la historia" de Liliana Heker. En esta nueva edición, Longoni agrega algunas notas sobre dos textos actuales: *La llamada* de Leila Guerriero y *Quién entregó a mi viejo* de Mario Santucho para la revista *Crisis*. La autora postula que escribió este libro para "sacarse los dolores del cuerpo" y así "jugársela y discutirlo todo".

Reflexiono sobre el estado del discurso social en el que nos encontramos, uno que permite la circulación de libros como *La llamada* de Leila Guerriero, o la reedición de Ana Longoni, o el de Oscar del Barco sobre la práctica leninista: *Esbozo de una crítica a la teoría y práctica leninistas*. ¿Qué nos dicen estos textos sobre nuestro presente? ¿Por qué nos interpelan en medio del negacionismo y la revisión de la violencia? ¿Cuál es la potencia de volver a leer estos materiales que, en su momento, desafiaron los límites establecidos, resquebrajando las narrativas impuestas por las doxas dominantes? Longoni explica, en una interesante nota publicada en Página 12 (https://www.pagina12.com.ar/788473-ana-longoni-hay-que-jugarsela-y-discutirlo-todo) , que la "reedición comenzó hace dos años, cuando aún no había una reivindicación explícita del terrorismo de estado desde las altas esferas de gobierno". La lectura lleva a correrse de los dilemas binarios para introducirse en la problemática que hay entre la heroicidad de los que desparecieron y la vida sin gloria de los que sobrevivieron. Ese ejercicio de pensamiento político, justamente, es el que permite, en un contexto de represión brutal y discursos de odio que habilitan debates sobre la última dictadura militar, abrir una nueva posibilidad. Dejar de pensar las militancias y los actores políticos de los 60 y 70 en términos de "héroes" y "traidores", para ejercitar un pensamiento con más capas, contradicciones, ambigüedades, dilemas y matices.

La presentación de la reedición de *Traiciones*, no fue más que otro momento de reflexión crítica y política en la ciudad de Córdoba, un acto que resiste, a pesar de los intentos sistemáticos por socavar la militancia y la intelectualidad desde las estructuras de poder. Todavía persistimos, seguimos insistiendo en una contra Córdoba que presente otras narrativas que las dominantes.

En una era en la que se demandan certezas inmediatas, los textos citados nos convocan a adentrarnos en lo incómodo, a perdernos en un laberinto del que pocos se atreven a formar parte en medio de tanto ruido.



Baal Delupi

Más notas de esta sección:

Exploraciones

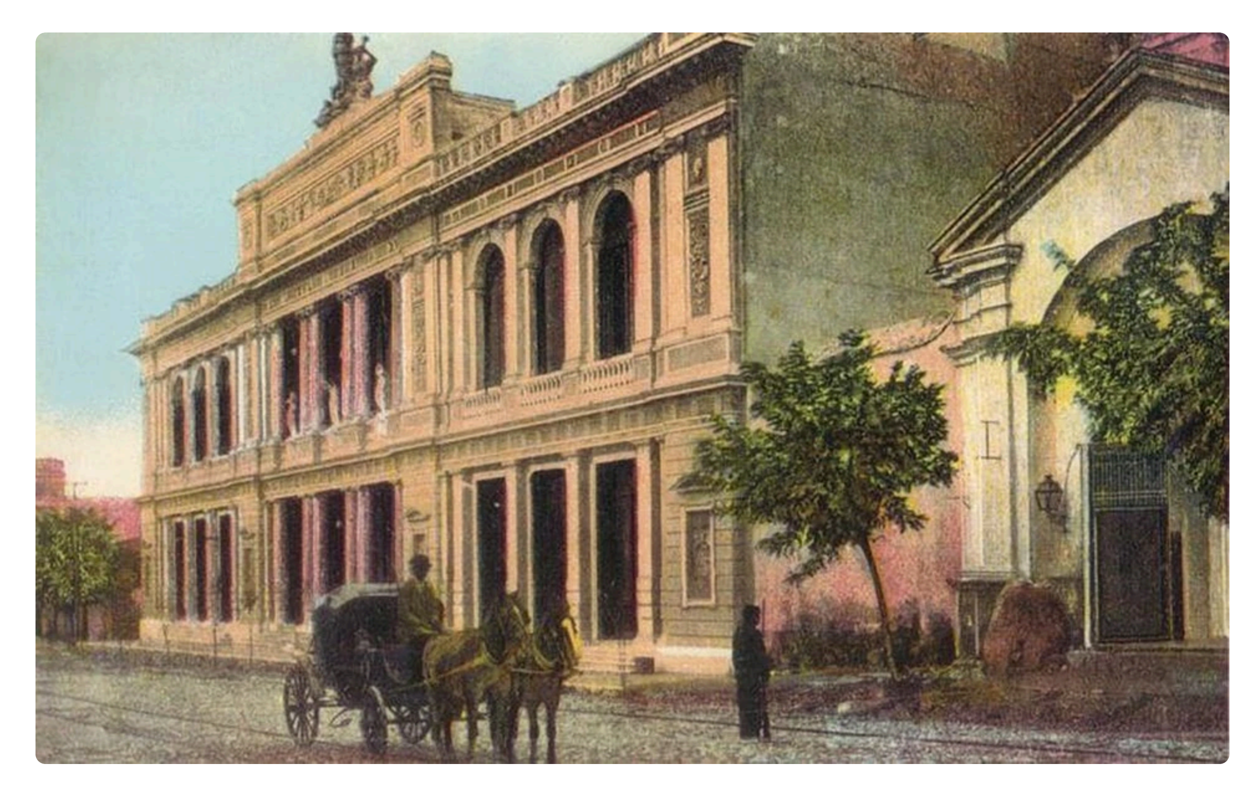


una ciudad entre dos océanos

Prisionero en el balcón de un palco

Víctor Ramés

Entre los relatos imaginarios y la narración inspirada en la realidad, a veces nos toca preferir la última. Este episodio ocurrió en 1893, durante unas jornadas revolucionarias. Su protagonista no había cobrado fama, era un teniente joven, firme y caballeroso.



La Cárcel de Detenidos y el Teatro

En el último tercio del siglo diecinueve, la cárcel de Córdoba que funcionó en el edificio del Cabildo desde la colonia hasta 1868, fue trasladada ese año a la esquina donde hoy se levanta el edificio del Patio Olmos, antes Escuela Olmos desde 1911 (de la que queda sólo la fachada). A fines del siglo XIX funcionó allí el Departamento Central de Policía, conocido desde entonces también como la cárcel de detenidos. A la cárcel pública se la denominaba popularmente "el hotel del gallo" debido al escudo del cuerpo de Guardiacárcel, que ostentaba la imagen de ese animal. Sus puertas daban a la calle ancha, entonces llamada Representantes, hoy avenida Vélez Sarsfield. Desde 1891 se convirtió en edificio vecino del inaugurado en el predio contiguo, hacia el norte, el gran coliseo cordobés, conocido como "Teatro nuevo", nuestro actual Teatro del Libertador Gral. San Martín y ex Teatro Rivera Indarte.

Esa manzana contuvo una ranchería de "indios", hasta la expulsión de los jesuitas, a cuyo servicio trabajaban. La reemplazaron corrales y quintas, una fábrica de carruajes y, ya en el siglo diecinueve, se alzó la Casa de la Moneda. El edificio que acuñaba el metálico circulante fue ocupado en 1868 -cerrando el círculo- por la cárcel que allí permaneció,

hasta su traslado, en 1895 a algunos pabellones recién construidos de la Penitenciaría, en Barrio San Martín. (Aporta esta cronología Fer Dessosir en la página Córdoba de Antaño.)

Preocupado por la situación de los reclusos en la cárcel de detenidos, en 1876, el diario El Porvenir de la Juventud publicaba la siguiente opinión:

"Es tiempo que las Cámaras se preocupen del fabuloso número de presos que existen en la Cárcel pública, y acuerden alguna medida conducente a que se activen los procesos y se minoren los presos. Hasta estos días anteriores ha habido en la cárcel más de cien presos. (...) Entre esos presos hay muchos que hace uno, dos y tres años ha que permanecen en la cárcel, sin que consigan por más que lo clame, el despacho de sus causas.
Esto es monstruoso.
Tres años de encierro en un calabozo de la Cárcel, sin tener cama en qué dormir, ropa para vestirse, y sin suficiente comida para alimentarse, es un castigo tal vez más duro y más cruel que el de la misma muerte."

En una fecha cercana, el mismo periódico contaba que se habían recibido varias composiciones en verso, escritas por algunos de los presos de la Cárcel, de las que El Porvenir elegía una. El breve texto tenía el valor de rescatar una voz anónima y silenciada que esperaba justicia tras las rejas y que, con su sencillez de copla popular, representaba de manera casi universal su situación cautiva:

"Desde el día que caí preso / Vivo padeciendo a pausa / Sin saber cuál es la causa / que en el mundo cometí. / Antes de ser preso fui / mirado con mucho aprecio / hoy para mí es el desprecio / como lo he reconocido: / se acabaron mis amigos / Desde el día que caí preso."

Avanzando una quincena de años de esa serie de hechos, la contigüidad de la cárcel de la ciudad y el Teatro Rivera Indarte, desde la construcción de este hasta el traslado de aquella, entre 1891 y 1895, ofrece material para el aleteo literario. El mismo aspiraría a focalizar una escena en la que a seres entristecidos por diversas clases de destinos, en la noche incómoda e insalubre de la cárcel, en un rincón húmedo de la celda, les llegan gracias a un repentino silencio, por un misterioso artilugio acústico, los altos dramáticos de una voz de mujer que canta un aria decisiva, como un ángel a través de la bruma y la miseria. Sobrecogidos, los presos lloran, se arrepienten, se elevan o maldicen, pero todos sienten sus almas alquimizadas por aquella música llegada del cielo. Telón.

La historia -no obstante- sigue allí, para desinflar la ensoñación. Basta imaginar las noches hacinadas de centenares de presos de todo pelaje en un edificio inadecuado, a veces en medio de una epidemia, o sin una adecuada provisión de agua. La cárcel disponía de tres calabozos, en cada uno de los cuales cabían veinte personas, más seis celdillas individuales. Eso suponía alojamiento para un tercio de las personas detenidas que atestaban el lugar en aquel entonces, entre quienes convivían, por períodos, penados y encausados, asesinos, contraventores, ladrones de gallinas e incluso dementes.

Hay versiones que sirven la misma realidad a nuestra mesa, como esta historia que hace foco en aquella vecindad entre el imponente coliseo y la ruinosa cárcel. Quien se encargó de inmortalizar el episodio fue don Emilio E. Sánchez (1875-1962), escritor, abogado y

político cordobés, autor de un relato publicado por el diario Los Principios de noviembre de 1947, que reprodujo luego en su libro Del pasado cordobés en la vida argentina, editado en 1968. Sánchez es el "dueño" de la historia que se habría disipado en el olvido de no ser por su sola evocación, ya que el autor fue contemporáneo de los hechos cuando contaba 18 años.

Siguiendo a Sánchez, los sones musicales que se oyeron en Córdoba aquellos agitados días de septiembre de 1893, no provenían del teatro, sino que resonaban en las calles donde "la Banda Provincial de Música comunicaba al pueblo de Córdoba, que su milicia ciudadana había sido puesta en «asamblea» por su gobernante Manuel P. Pizarro. Agente natural del gobierno federal, debe acudir con ese contingente para ponerse a la orden de Luis Sáenz Peña, Comandante en Jefe de las fuerzas de Mar y Tierra de la Nación, quien se propone aplastar la rebelión cívico militar que, contra su investidura presidencial, estallará en dos puntos de la república: Rosario y Tucumán". Horas antes se ha impuesto en la nación el estado de sitio, en el inicio de la revolución radical impulsada por Alem.

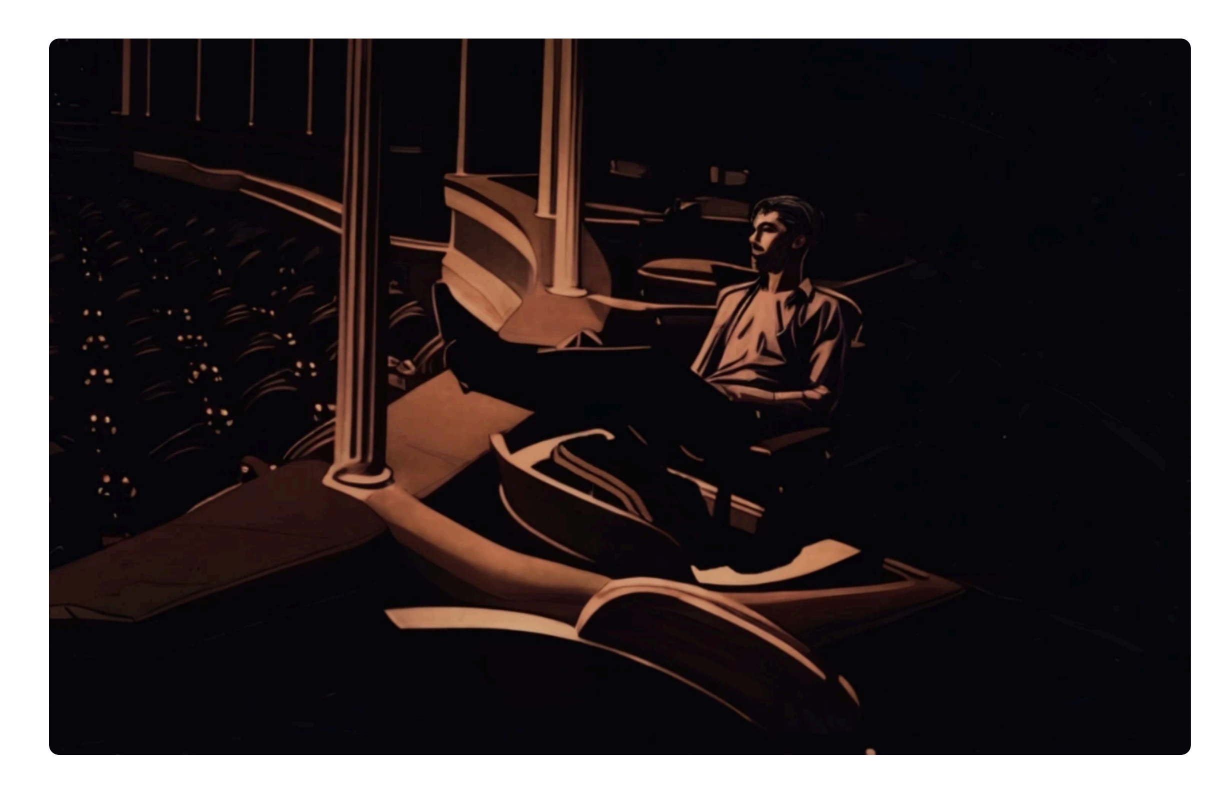
Los pocos cordobeses de sienes plateadas, y las cordobesas de cualquier edad que aún circulan por las calles pueden constatar que "junto a los «profesores» que soplan los resonantes bronces dirigidos por la batuta del popular maestro Manuel Salomone, también van funcionarios y gendarmes de policía haciendo la leva con cuanto varón hallan al paso, o sacan de negocios, obras y talleres; en tanto que reparten a las mujeres y niños atraídos por la curiosidad, los impresos conteniendo el Decreto que conmina a los argentinos «aptos para las armas» presentarse en la misma noche a los lugares señalados, so pena de desacato, y sin perjuicio de ser sacados del propio domicilio."

Las calles quedan desiertas y, por fin, los batallones de soldados que se han reunido, se preparan a trasladarse a Santa Fe a reprimir la rebelión y sofocar la amenaza de una guerra civil. Tras despedir en la estación de trenes a la Guardia Nacional cordobesa, la población queda recogida y a cargo de las autoridades de la intendencia, y bajo la única custodia de un batallón variopinto formado por personal convocado entre las reparticiones municipales. "Médicos y practicantes y enfermeros de la Asistencia Pública, oficinistas y docentes de la instrucción primaria, capataces y peonada del Corralón de Limpieza" –enumera Emilio Sánchez-, integraban el batallón que queda al mando de Eduardo Argüello con el título de Capitán. La misión de esta solitaria –e inexperta- tropa es la de suplir a los guardia cárceles que fueron llevados a combatir.

El segundo del capitán Argüello es un joven teniente que tiene un empleo como escribiente de la Intendencia Municipal, a quien describe Sánchez como "un joven de áspero, pero simpático vozarrón, figura recia de muchacho franco y cordial, con notorio ascendiente en la improvisada tropa". El teniente de este episodio, que es el "jefe de facto" del batallón de "imberbes en traje y actitudes de paisanos", es un muchacho que escribe poesía y que llegará a ser "una de las más altas deidades del Parnaso Americano". Se trata de Leopoldo Lugones, revela Emilio Sánchez.

Le toca, pues, al teniente Lugones hacerse cargo de custodiar a los presos de la cárcel, "la única y vetusta cárcel de la Provincia". Allí, Lugones debe imponer respeto de entrada ante presos dispuestos a envalentonarse con cualquiera de esos pálidos guardias improvisados, y consigue mantener el orden. Entre las personas alojadas en el edificio, hay

un prisionero que constituye un delicado encargo para el teniente: el capitán Cáceres, oficial rebelde capturado en misión de enlace con las fuerzas revolucionarias.



No hay en la cárcel otro lugar disponible para el capitán Cáceres que "un calabozo maloliente y lleno de los parásitos dejados por aquellos a quienes su peligrosidad o indisciplina (...) obliga a encerrarlos diariamente; un sitio húmedo y sombrío", describe el autor, y entonces Lugones "que ante todo es un civil dotado de la sensibilidad del caballero", decide tomar una decisión que tiene un ingrediente de justicia poética: "Le da por cárcel el teatro Rivera Indarte, inmediata a la otra, y por celda uno de los palcos bajos. Y ordena que dos de los «soldados» de su mando, armados de sendas carabinas Remington, monten guardia teniendo siempre a la vista al preso; uno desde el pasillo y el otro desde la misma suntuosa sala del coliseo."

Tres días dura el arresto de Cáceres, rodeado de la más regia habitación de toda la ciudad, atendido a cuerpo de rey, ya que recibe "la vianda pródiga en manjares que Lugones le hiciera remitir desde un hotel."

El episodio bien puede tener epílogo en un comentario del autor, según el cual la mayor contrariedad vivida por el prisionero durante su estadía consistió en que "poseído por el temor de que aquellos bisoños centinelas, interpretando erróneamente un movimiento o actitud suya, dispararan contra él, no osó moverse de su celda, ni para apremiantes necesidades".



Víctor Ramés

Más notas de esta sección:

Contame-la



Rescatar la memoria y el archivo rockero latinoamericano

De Oaxaca (México) a Córdoba (Argentina)

Maxi Carranza

Tamaña sorpresa me llevé cuando, subiendo las escaleras para ingresar a una disquería de vinilos en el centro de Guadalajara (estado de Jalisco, México, llamada La Perla Tapatía), estaba sonando en una bandeja giradiscos, *Artaud,* el emblemático álbum de Pescado Rabioso. Mi asombro aumentó, por partida doble, en el momento que escuché la palabra Serú Girán en una animada conversación entre los que ya habían llegado a La Perla Records "Libros, Discos & Moda". Y eso que todavía no había ingresado formalmente al recinto sagrado, donde se iba a presentar el libro *Radiografía del rock en Oaxaca. 2da Parte: Los 70*, de Gamaliel Robles. El proyecto salió a través de Editorial Rapsodia y, además de testimonios de los músicos, incluye un material incunable: fotos, volantes, publicidades gráficas y afiches que retratan una época rockera en el estado de Oaxaca, ubicado en el suroeste mexicano. El autor, quien es director del Archivo Sonoro de Oaxaca A. C., se encuentra de gira por varias ciudades del país, presentando este segundo y reciente libro, que vio la luz en enero de esta temporada.



Presentación en La Perla Tapatía

Formalmente, *Radiografía del rock en Oaxaca. 2da Parte: Los 70* se presentó el miércoles 19 de febrero en Guadalajara con los siguientes participantes locales, además del coleccionista e investigador oaxaqueño Gamaliel Robles: David Moreno Gaona (historiador y docente, fue el que nombró a Serú Girán cuando llegué a La Perla Records), Beri Einung (DJ y bajista), Alecs Chorevil (DJ tapatío) y Ernesto "Bola" Domene, uno de los encargados del local, quien musicalizó y amenizó la previa con la obra —edición aniversario en vinilo y formato original— Artaud de Luis Alberto Spinetta. También estuvo presente el músico Julio Bustillos, exintegrante de Los Beethoven's grupo protagonista de los 60 y 70 en Oaxaca. En la charla con el público, los invitados se sorprendieron de la intensa escena existente en Oaxaca (pronúnciese "Guajaca") en la década del 60 y 70, de lo que no quedó ningún registro sonoro de buena calidad, salvo grabaciones informales o demos. Este volumen, el segundo de los cuatro que se piensan publicar en la serie, viene a llenar un casillero vacío —frase hecha pero no por eso menos certera— en la rica historia del género en este país. Es importante recordar que el rock mexicano fue prohibido de manera oficial por las autoridades gubernamentales luego del Festival de Avándaro, en septiembre de 1971. En Oaxaca la proscripción no fue tan marcada y el estado tuvo sus propios Festivales rockeros, que fueron abonando el terreno para el surgimiento de varias agrupaciones y solistas locales. En cuanto al libro, cabe destacar el arte de tapa del nuevo ejemplar, a cargo de Jam Jam y Anacleto Stellar, con un guitarrista que posee una máscara turquesa, correspondiente a la cultura mixteca, que fue encontrada en una zona arqueológica de los Valles Centrales de Oaxaca.

Perlas de Guadalajara

Con respecto a La Perla Records (@laperlarecordsmx) es un sitio tapatío donde aparte de vender vinilos de todos los estilos, pueden conseguirse playeras (remeras) rockeras, libros de música y literatura, además de tazas con diseños del reconocido dibujante Jis, otro ciudadano ilustre de Guadalajara (GDL). En el párrafo anterior habíamos nombrado a David Gaona Moreno, un historiador local que se dedica, en gran parte, a investigar el rock en Guanatos (forma coloquial de nombrar a Guadalajara) y ha editado la obra *Rockeros en tierra de mariachis: ocho ensayos sobre historia del rock tapatío, 1957-1994*. El ejemplar está prologado por Jesús Zamora y repasa una parte del género en la denominada Catedral del Rock Mexicano, donde surgieron grupos como Los Spiders, Porter, El Personal, Cuca (tocaron una vez en el Cosquín Rock de Santa María de Punilla, en Córdoba, Argentina), La Revolución de Emiliano Zapata, Toncho Pilatos, Rita Guerrero (cantante de Santa Sabina) y hasta Maná (que tuvo el antecedente directo del grupo Sombrero Verde), entre otros nombres. Algunas de estas bandas siguen en la actualidad, a las que se suman las nuevas camadas como No tiene la Vaca (con una trayectoria de 25 años en sus espaldas y un paso por el Cosquín Rock de Córdoba), 39.4, Caníbales (en esta temporada celebran las dos décadas de trayectoria), 2EX, Niña Perro, Los Malavibra, Cirko Candela y Garigoles, por mencionar unos pocos nombres. Como bien titula David Gaona en su libro, Guadalajara es mucho más que la tierra del mariachi, el tequila, la charrería, el tejuino (bebida tradicional mexicana, fermentada a base de maíz) y el equipo de fútbol Chivas.



La importancia de los archivos

Quizás varios historiadores y periodistas se hayan sorprendido con estos trabajos, dos hasta el momento, sobre el rock en Oaxaca, un estado que habitualmente no se nombra en el mapa musical mexicano, donde plazas como Monterrey, Guadalajara, Tijuana o la capital se llevan el protagonismo. Sin embargo, esta característica se puede aplicar también a la Argentina, con proyectos que investigaron el rock que germinó en el interior del país. A modo de ejemplo, se puede recordar una realización audiovisual del periodista Martín Carrizo, quien reveló un hecho que nunca se había referenciado en los libros "canónicos" del género. El documental, estrenado en 2014, se llamó "Radio Roquen Roll" e indaga en los orígenes y trayectoria del rock cordobés en sus primeros 50 años. En esta producción se habla del grupo los Teen Agers, quienes grabaron sus propios temas en español en 1963 para el sello multinacional CBS, un año antes que los rosarinos de Los Gatos Salvajes, donde estaba un joven Litto Nebbia (luego coautor de "La balsa"). De alguna manera, la reivindicación de los Teen Agers cambió las coordenadas iniciáticas del rock argentino, que siempre había puesto como un mojón incuestionable a Los Gatos Salvajes. Cuesta creerlo, pero recién en 2014 el documental de Martín Carrizo pudo dar testimonio fehaciente del fenómeno comercial y musical del conjunto cordobés, creado incluso antes que The Beatles, quienes legaron canciones como "El twist del tren", "Surf City" y "Hermosos ojos azules". Recién ahí, la revista Rolling Stone, edición local, los consideró el Primer Grupo de Rock Argentino, dándoles su bendición. Aunque todavía se sigue debatiendo por especialistas y no tanto, —quién y dónde— "se inventó" el rock en español dentro del territorio argentino.

Conservar la memoria rockera

"Este esfuerzo de rescatar la memoria intangible del rock en Oaxaca no solo ayuda a preservar la historia musical de la región, sino que también permite comprender cómo esos procesos culturales y musicales de los años 70 siguen influyendo en las nuevas generaciones. La importancia del rock en Oaxaca es esa década fue más que un

fenómeno musical: fue un reflejo de los cambios sociales y políticos que se vivían en México y el mundo y su legado sigue siendo una referencia para las identidades culturales contemporáneas", escribió Ildefonso López Coheto en el prólogo de *Radiografía del rock en Oaxaca. 2da Parte: Los 70.* En cuanto al autor de los libros, Gamaliel Robles, trabaja en el Archivo Sonoro de Oaxaca, una asociación civil que vela por la preservación sonora del estado y fue creada en 2017. A veces, la historia musical de un lugar necesita ser visibilizada para no desaparecer y este trabajo es un buen ejemplo de ello.



Maxi Carranza

Bio del autor (https://www.tierramedia.com.ar/l/maxi-carranza/)

Más notas de esta sección:

Hashtag Sumaj



una ciudad entre dos océanos

Santiago Lanfri

El fluir de las horas oscuras

Santiago Pfleiderer

Hay algo que es eterno porque no falla nunca, porque su fórmula no cansa y es variable hasta el infinito, porque en ese existir habita una familiaridad inherente a todo lo que somos. Y hablo de la canción. Ese espacio sonoro que habitamos y nos habita en cada experiencia de este tránsito llamado vida.

Hay sonidos que remiten a sensaciones, situaciones, incluso anhelos o estados del alma. El aire fresco de un domingo por la noche, un cigarrillo, una habitación y una cortina liviana que se mueve por el viento débil de la ventana. Hojas escritas sueltas en una mesita ratonera y tazas de café vacías. Introspección. El fluir de las horas oscuras.



Santiago Lanfri (Gentileza)

Santiago Lanfri nació en septiembre de 1981 en el mítico barrio Alberdi de la ciudad de Córdoba. Sus comienzos en la música fueron de niño en el consagrado Instituto Domingo Zípoli (la escuela de Niños Cantores de Córdoba) donde cursó la primaria. Luego también, desde muy joven, estudió guitarra y canto con profesores particulares y de manera muy

autodidacta. *"En esa época no existían los tutoriales de internet"*, aclara Lanfri. Además es Técnico en Sonido recibido en La Metro.

Luego de atravesar muchas y diversas formaciones dentro de la música de Córdoba, Santiago trazó un sólido recorrido solista donde se afianzó como cantante y guitarrista, proponiendo discos y canciones –siempre con una impronta basada en el rock- con sonidos puros, brillantes y contundentes. En el año 2010 grabó su primer disco como solista, *Construyendo el Cielo*. Luego vendrían *Aire Fresco* (2019), *Aire Fresco – Vivo en La Piojera* (vivo, 2019), y *Acústico* (2020).

Además, participa activamente en la producción y en la ejecución de su instrumento junto a muchos artistas. Uno de sus proyectos paralelos es *Estrilicia*, un sorprendente tributo a Luis Alberto Spinetta.

Santiago Lanfri es un guitarrista excepcional, y su guitarra se destaca gracias a la gran tradición que lo respalda y a su propia búsqueda sonora a través de las seis cuerdas.

En el mes de febrero el cantautor compartió a través de sus redes un nuevo tema, *"Van muy bien",* y desde **Tierra Media** charlamos con él para que nos cuente cómo es habitar la cápsula mágica de la canción.

-Sos violero y cantante, ¿cómo fue que te sumergiste en el universo de la canción?

-Mis primeros intentos de escribir canciones fueron en la adolescencia, cuando formé bandas con amigos del secundario en el Manuel Belgrano. En esa época sucedía que sólo tocaba la guitarra, pero en algún momento me animé a cantar y ahí cambió el rumbo. Comencé a prestar atención a la escritura y al fusionar ambas cosas, música y letra, descubrí ese universo que me voló la cabeza.

-Tus canciones viajan por sonoridades que atraviesan el pop, la balada, el blues y el rock and roll, incluso el sonido acústico ¿En tus discos hay una búsqueda puntual de esos climas? Digo, ¿a cada disco lo pensás conceptualmente desde el sonido?

-Sí, generalmente cuando encaro una canción tengo cierta idea de qué rumbo va a tomar en cuanto a la sonoridad, pero en el proceso lo más probable es que todos los planes vayan mutando. Lo más común es que arranque escribiendo mientras toco la guitarra, y después, cuando tiene forma, pase a la computadora y arranque una especie de preproducción en donde trato de lograr ese clima, esa sonoridad. Luego de eso probablemente invite a otros músicos a participar.



Santiago Lanfri (Gentileza)

-¿Qué leés y qué escuchás? ¿Qué cosas te conmueven e inspiran?

-Siempre algo estoy leyendo y escuchando; me gusta estar informado, aprender, investigar y conocer a otros a través de la música y los libros. Conecto mucho con la realidad, la actualidad, con mi entorno y con mis seres amados.

-¿Qué te moviliza decir en tus canciones?

-En mis canciones siempre trato de describir imágenes, inventar una escena y contar lo que tengo para decir; cosas que me pasan a mí o a otros en la realidad o de manera ficticia, pero siempre conectando con lo que me conmueve y con la esperanza. Muchas de mis letras hablan de salir adelante frente a situaciones adversas.

-Participaste en varios proyectos como Sir Hope, también con Enrico Barbizi, Estrilicia, y muchos artistas más. ¿Qué te genera trabajar con otros músicos de Córdoba?

-Siempre, en paralelo a mi proyecto solista, participé de otros proyectos musicales. Para mí es muy enriquecedor y muy importante lo colectivo, compartir y ser parte de la locura de otros artistas; me siento bien cumpliendo otras funciones, trato de sumar y aportar lo mío para que la rueda gire.

-En febrero de este año lanzaste un nuevo single, "Van muy bien". ¿Estás trabajando en un nuevo álbum o pensás ir sacando temas hasta darle forma a un nuevo disco?

-En esta época es todo tan inmediato que es difícil encarar la producción de un álbum completo, se estila más publicar cada canción por separado y, quizás, después sumarlas a un álbum. Cuando lográs terminar un tema te gana la ansiedad de publicarlo. Siempre está en mis planes hacer un álbum nuevo y mi sueño es algún día publicar en vinilo.

-¿Cómo ves la escena de la música de Córdoba en la actualidad, qué te seduce?

-Creo que Córdoba tiene una escena interesante por ser una ciudad grande. Yo siempre estoy atento, dispuesto a conocer y entender lo que sucede artísticamente. Como estoy en zona céntrica, observo mucho y veo movidas interesantes de bandas emergentes y

estilos un poco desconocidos para mí como el *freestyle*, pero noto ahí una expresión genuina que convoca mucho público cada vez que paso por el Paseo Sobremonte.

-¿Cuáles son tus próximos pasos, fechas, y data que quieras compartir?

-El jueves 10 de abril toco un acústico de guitarra y voz en el Sindicato de Maravillas (Libertad 326) en el marco del ciclo Sindicato de la Canción.

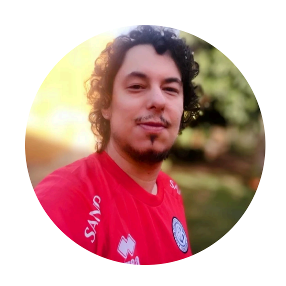


Santiago Lanfri (Gentileza)

Instagram: https://www.instagram.com/santiagolanfri/ (https://www.instagram.com/santiagolanfri/)

Spotify: https://open.spotify.com/intl-es/artist/1K6K2ZR1G9809xK15vQLPb?si=Ock5vjsOQ52zGFc4a-ufAw (https://open.spotify.com/intl-es/artist/1K6K2ZR1G9809xK15vQLPb?si=Ock5vjsOQ52zGFc4a-ufAw)

Youtube: https://www.youtube.com/channel/UC-vanQJYIX5j0TJ187w6ayA (https://www.youtube.com/channel/UC-vanQJYIX5j0TJ187w6ayA)



Santiago Pfleiderer

Más notas de esta sección:

En voz propia

Tecno optimista o peoncito del tecnofeudalismo

Omar Hefling



Ilustración: artista Selene Cráteres

1

Que no te vendan gato por liebre con el chamuyo de los estados de ánimo de la tecnología. Estos buenos muchachos no te muestran el camino para elegir, sino el camino para perder. Como dijera un libertario de izquierda, el economista griego Yanis Varoufakis *"la libertad no puede significar ser libre para perder de infinidad de maneras desalentadoras"*.

2

Creíamos que ya haber aceptado como veraz la sensibilidad de los mercados era suficiente. El mentado optimismo tecnológico junto a una estampita de San Expedito no conforma la cartera argumental de los que realmente entienden en la materia. Los que verdaderamente entienden en el asunto son más prudentes. Según se ve solo los idiotas se dejan ganar por el entusiasmo para terminar en la estafa.

3

Mientras pasan los días un mantra nos alienta a transformar nuestras vidas motorizadas por la economía digital. Un repertorio de expresiones prolifera a través de nuestras cotorras mediáticas con la intención de capturar el sentido de estas mutaciones, y ahí aparece el sanateo de la economía compartida, economía de la vigilancia, cuarta revolución industrial, economía app, economía inmaterial, todos términos que intentan mistificar las virtudes o señalar los peligros del nuevo paisaje tecnológico.

4

Pero no todo el mundo corre detrás del paquete de caramelos, distanciándose de esa retórica metonímica por este tropo que designa algo con el nombre de otra cosa como el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa, Nick Srnicek desarrolla en su ensayo **Capitalismo de plataformas** (Caja Negra Negra Editora) la idea que la materia prima en torno a la que orbita el capitalismo de este siglo, es la materialidad de los datos.

O sea, digamos capitalismo extractivista, te suena!

O sea, digamos y cuál es ese aparato de extracción más eficiente, el capitalismo de plataformas, vistes!

Srnicek no tiene en particular, no lo demuestra al menos, demasiado optimismo tecnológico, más bien evidencia estar muy preocupado por el devenir de la humanidad si seguimos en este rumbo. Que estos modelos de acumulación de los grandes jugadores (Google, Apple Microsoft, Siemens y General Electric, Uber y AirBnd) desarrollan su gran capacidad para impulsar la deslocalización (desterritorialización) en pos de la precarización de la fuerza del trabajo.

5

El bufón que ocupa el sillón de Rivadavia promueve esta idea de empobrecimiento de los trabajadores.

Qué necesitan las "ciudades inteligentes" y las "empresas disruptivas" necesitan "trabajadores flexibles" pobres y sumisos y fuera de toda sindicalización.

Y me lo venís a decir ahora!

Estamos siendo testigos de la adopción de una nueva infraestructura que podría revivir el moribundo crecimiento del capitalismo? Sobrevivirá la competencia en la era digital? O nos estamos dirigiendo hacia un nuevo capitalismo de monopolio?

6

El odio contra la vida feliz ha tomado el poder, sostiene el filósofo italiano Bifo Berardi, lo que le espera a la sociedad es horrible.

Srnicek se plantea que la culpa no es de la tecnología sino cómo se la usa. En vez de solo regular las plataformas corporativas, se deberían realizar esfuerzos para crear plataformas públicas- plataformas de propiedad del pueblo y controladas por él- Y más importante

aún, independientes del aparato de vigilancia del estado. Esto implicaría invertir los enormes recursos del estado en la tecnología necesaria para apoyar estas plataformas y ofrecerlas como servicios públicos.

Y si fuera necesario plantea Srnicek, de manera más radical presionar por plataformas postcapitalistas que utilicen los datos recolectados por estas plataformas para distribuir recursos, posibilitar la participación democrática y generar mayor desarrollo tecnológico y hasta sostiene que habría que colectivizar las plataformas.



Ilustración: artista Selene Cráteres

7

Mucha de la retórica que subyace a la economía digital, aunque aparentemente nueva, es de hecho la continuación del neoliberalismo por otros medios.

Para Srnicek las plataformas de acumulación son mucho más parecidas a parásitos tal como solíamos ver a los rentistas (feudales) y publicistas tradicionales que a una parte productiva de la economía capitalista.

Sin embargo, el profesor de Economía Digital del Departamento de Humanidades de King's College de Londres advierte que cualquier esfuerzo que se haga para transformar nuestra condición tiene que tener en cuenta la existencia de las plataformas.

8

"Las plataformas no parecen estar hechas para superar las condiciones fundamentales de la larga recesión, parecen estar consolidando el poder monopólico en sus manos mientras acumulan una inmensa riqueza" dice Srnicek también coautor del Manifiesto Aceleracionista junto con Alex Williams. El filósofo y economista asegura que "las

desigualdades existentes se reflejan sustancialmente en el mundo digital con, por ejemplo, los grupos de bajos ingresos con menores chances de acceder al mundo digital en primer lugar".

O sea digamos, el optimista tecno nos quiere entregar a la jaula de los leones.

9

La economía compartida es mucho más que un nuevo modelo laboral, sino que se ha convertido en un ethos capitalista fundado en la excepcionalidad y en la precariedad sin derechos.

Srnicek afirma que la tan mentada economía compartida no es nada nuevo. La idea del trabajo temporal, por ejemplo, ya era común para los trabajadores portuarios de Londres en el siglo XIX, que se juntaban todas las mañanas con la esperanza de encontrar trabajo por ese día. Del mismo modo el mercado laboral en las últimas décadas ha mostrado tendencias hacia una mayor flexibilidad, menos seguridad laboral, más contratos temporarios y peores salarios.

La economía compartida y su modelo de empleo no son más que continuaciones de esa tendencia, disimuladas con una sofisticada interfaz de aplicaciones. "Una mistificación similar de la historia reciente también se aplica a muchas de las ideas hegemónicas que giran alrededor de la economía digital".

Ser un gobierno "inteligente", por ejemplo, suele implicar recortes de los servicios públicos por medio de tecnología que es supuestamente más eficiente.

10

A los tecno optimistas nunca se les ocurrió preguntar cuál es la razón por la que la evolución tecnológica solo deban pagarla los trabajadores. Los servicios públicos son un registro ausente del primitivo pensamiento de las extremas derechas.

El economista griego Yanis Vaurofakis nos insinúa en su libro "Tecno-Feudalismo, el sigiloso sucesor del capitalismo" la deriva de esta etapa del capitalismo. Para contar esta historia lo hace como una carta a su padre quién según el autor le enseñó a comprender el funcionamiento del capitalismo. Su padre un ingeniero químico que había desarrollado "una máquina de escribir con pretensiones" que le permitía proyectar en una pantalla lo que escribía.

11

Según Vaurofakis los dos pilares en los que se asentaba el capitalismo han sido reemplazados: los mercados, por plataformas digitales que son auténticos feudos de las *big tech*; el beneficio, por la pura extracción de rentas. Varoufakis ha desarrollado su teoría del «tecnofeudalismo», según la cual los nuevos señores feudales son los propietarios de lo que llama «capital de la nube», y los demás hemos vuelto a ser siervos, como en el medioevo. Es este nuevo sistema de explotación lo que está detrás del aumento de la desigualdad.

"¿Cuál es mi hipótesis?" el economista sostiene que el capitalismo está muerto, en el sentido de que sus dinámicas ya no rigen nuestras economías. "Ese papel lo desempeña

ahora algo fundamentalmente diferente, que yo llamo «tecnofeudalismo». En el centro de mi tesis hay una ironía que al principio puede parecer confusa, aunque espero demostrar que tiene pleno sentido: lo que ha matado al capitalismo es... el propio capital. No el capital tal como lo entendemos desde el inicio de la era industrial, sino una nueva forma de capital, una mutación surgida en las dos últimas décadas, mucho más poderosa que su predecesora y que, como un virus estúpido e hiperactivo, ha acabado con su huésped. ¿Cuáles han sido las causas? Dos hechos primordiales: 1) la privatización de internet llevada a cabo por las grandes tecnológicas estadounidenses y chinas; y 2) la manera en que los gobiernos occidentales y los bancos centrales respondieron a la gran crisis financiera de 2008."

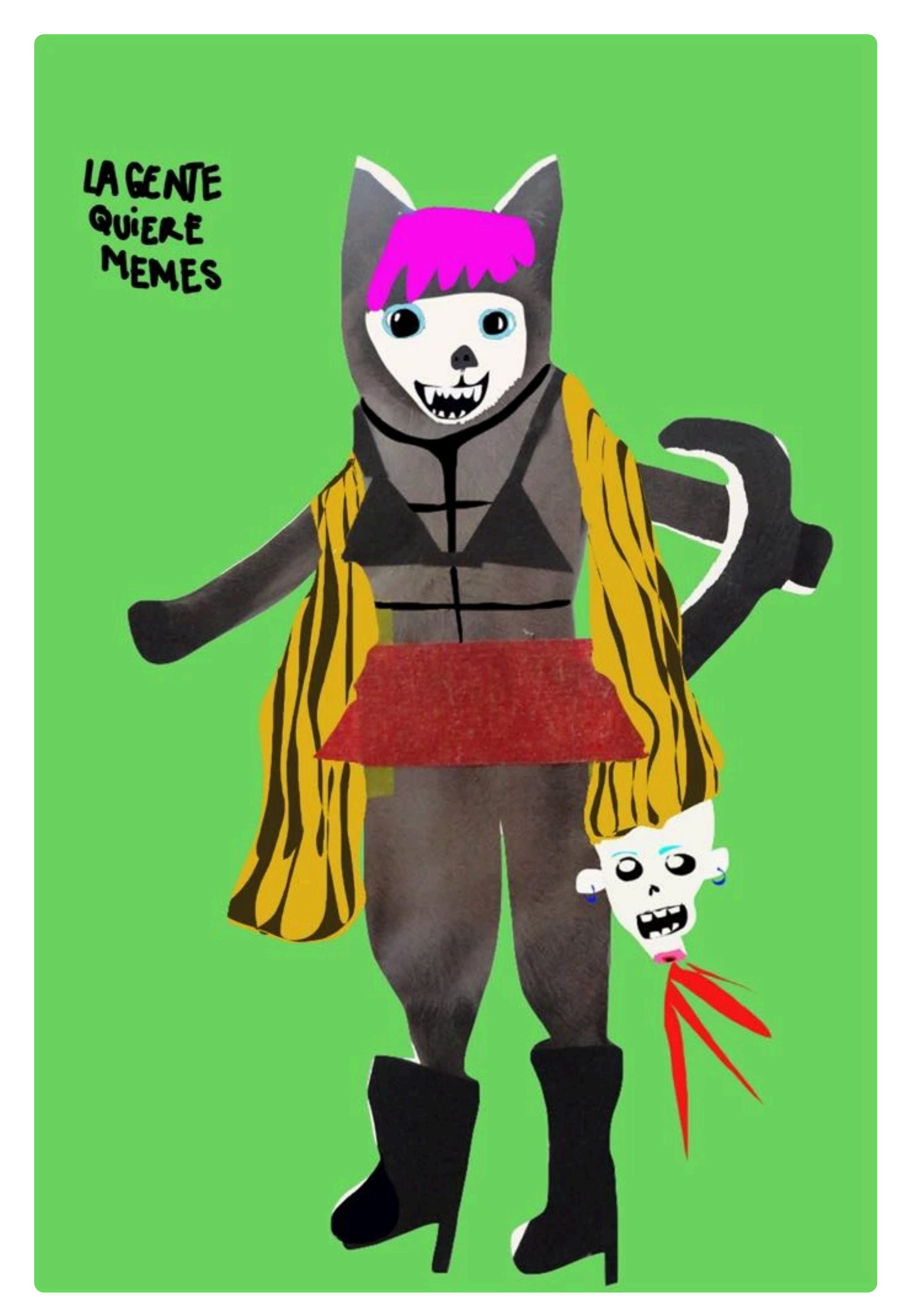


Ilustración: artista Selene Cráteres

12

Escribe Varoufakis: "Así, en la actualidad el poder real no lo ostentan los propietarios del capital tradicional, es decir, la maquinaria, los edificios, las redes ferroviarias y telefónicas, los robots industriales. Éstos siguen extrayendo beneficios de los trabajadores, de la mano de obra asalariada, pero ya no mandan como antes. Como veremos, se han convertido en vasallos de una nueva clase de señor feudal, los propietarios del capital en la nube. En cuanto al resto, hemos vuelto a nuestra antigua condición de siervos y contribuimos a la riqueza y el poder de la nueva clase dominante con nuestro trabajo no remunerado, además de, cuando tenemos la oportunidad, con el trabajo asalariado que realizamos e impacta en nuestras vidas. Cuando, más tarde, acabé leyendo a Marx, recuerdo

claramente lo emocionado que me sentí al descubrir que, gracias a las lecciones de mi padre junto a la chimenea y a la explicación de mi madre, me había topado con uno de los principios fundamentales del gran economista. En el mundo que ahora damos por sentado, el trabajo parece una mercancía como cualquier otra. La gente, desesperada por ganarse la vida, promociona sus habilidades como un vendedor que anuncia sus productos. Acepta un precio por su trabajo que está determinado por el mercado (el salario) y refleja su valor de cambio, es decir, lo que vale en comparación con otras mercancías intercambiables. Éste es el trabajo mercantil. Sin embargo, como hemos visto, a diferencia del detergente en polvo, las patatas o los iPhone, que son mera mercancías, el trabajo es algo más."

"La segunda naturaleza del trabajo, el trabajo experiencial que mi madre me hizo ver por primera vez, la ilustra, por ejemplo, la idea brillante que surge de una tormenta de ideas entre un grupo de arquitectos que trabaja para una empresa constructora multinacional. O las buenas vibraciones que transmite un camarero en un restaurante. O la lágrima de alegría de un profesor cuando un alumno con dificultades resuelve un problema de matemáticas complejo. En realidad, nada de esto puede mercantilizarse. ¿Por qué? Porque ninguna retribución monetaria puede inducir un momento de verdadera inspiración ni comprar una sonrisa genuina, y no se puede derramar una lágrima auténtica por un precio. De hecho, cualquier intento de hacerlo invalidaría de inmediato esas cosas. Los jefes que intentaran cuantificar, poner precio o mercantilizar el trabajo experiencial sonarían como el tonto que te grita: «¡Sé espontáneo!»."

13

Por último en este libro particularmente encantador aunque se hable de economía Varoufakis dice "Hesíodo presagió que llegaría un día en el que Zeus no tendría más remedio que destruir a una humanidad incapaz de contener su propio poder, un poder inducido por la tecnología. Mi padre quería discrepar de Hesíodo. Quería creer que los humanos podíamos convertirnos en dueños de nuestra tecnología, en lugar de esclavizar a los demás y a nosotros mismos con ella. Cuando Prometeo le robó a Zeus el fuego —el símbolo del calor blanco de la tecnología— en nombre de la humanidad, lo hizo con la esperanza de que iluminara nuestras vidas sin quemar la tierra. Mi padre quería creer que podíamos hacer que Prometeo se sintiera orgulloso."



Omar Hefling

Seguí leyendo más notas de esta sección:

Contame-la



Travellings

New York, aquel fatal error holandés

Nelson Specchia



Estamos en el último piso de un restaurant de Vinegar Hill, la punta meridional de la bahía de Manhattan se recorta al frente nuestro. Aquí se cena tan temprano que aún hay unos rayos de sol tiñendo de anaranjado el río, sobre el que resaltan los ladrillos rojos del puente de Brooklyn.

Nos han traído un par de gruesos y jugosos roast beef; Marimer le pide pimienta a la mesera, haciendo sonar fuerte la doble "p" de la palabra inglesa. "– Quizás si los holandeses no hubieran sido tan cortos de miras, estaríamos pidiendo pimienta en neerlandés y no deberías esforzarte tanto en la pronunciación de la doble 'p'" –le digo.

Me mira, esperando una aclaración coherente a un comentario tan enredado.

La pimienta fue el objeto más preciado del comercio durante más de dos mil años –le cuento, mientras sazonamos abundantemente nuestros bifes con el polvillo picante–, desde los romanos. Desde los puertos del imperio confluían en la egipcia Alejandría, remontaban el Nilo hasta Tebas, cruzaban a pie el desierto hasta el Mar Rojo, se subían a unas pesadas naves a velas y cruzaban a través de todo el Océano Índico para llegar a las

costas de Malabar. Así, durante un milenio y medio. Los portugueses, buscando la misma pimienta, le dieron toda la vuelta a África; y Colón, por el mismo motivo, buscando una ruta hacia la especiería se topó con esta América en el medio. Finalmente salieron los holandeses y los británicos a conquistar alternativas de la misma ruta y llevar el preciado granito negro, que cotizaba aún más que el oro, a las mesas europeas.

Lo leímos en *Lord Jim,* ¿te acordás? Cuenta Marlow: "Los traficantes del siglo XVII llegaban hasta allí en busca de pimienta, porque, ¡mi Dios!, la pasión por la pimienta hacía arder de amor el pecho de los aventureros holandeses e ingleses de la época de Jaime I. ¡A dónde no irían a buscar pimienta! Por una bolsa de ella se cortarían unos a otros la garganta sin la menor duda, y abjurarían de su alma (de la cual eran tan cuidadosos, en otro sentido).

La extravagante obstinación de ese deseo los llevaba a desafiar la muerte de mil maneras: el mar –siempre desconocido–, las enfermedades extrañas y repugnantes; las heridas; el cautiverio; el hambre; las pestes y la desesperación. ¡Los hacía grandes! ¡Por el cielo!: los volvía heroicos. Y los hacía, además, patéticos en su ansia por el intercambio, por la cosa chica, por el comercio, en tanto que la muerte inflexible cobraba su tributo en jóvenes y viejos. Parece imposible creer que la simple avidez comercial pudiese imponer en los hombres tal firmeza de objetivos, tan ciega persistencia en los esfuerzos y sacrificios.

Y, por cierto, aquellos que aventuraban sus personas y sus vidas arriesgaban todo lo que tenían por una magra recompensa. Dejaban sus huesos blanqueando en costas ignotas, para que la riqueza y el picante sabor pudiesen llegar a las manos y a las mesas de los que vivían en la patria lejana. Para nosotros, sus sucesores menos heroicos, se nos aparecían enaltecidos, no como agentes de comercio, sino como instrumentos de un destino manifiesto, que se internaban en lo desconocido en obediencia a una voz interior, a un impulso que palpitaba en la sangre, a un sueño de futuro. Eran magníficos; y es preciso admitir que estaban preparados para lo magnífico. Lo registraban con complacencia en sus sufrimientos, en el aspecto del mar, en las costumbres de naciones extrañas, en la gloria de espléndidos gobernantes... Después de un siglo de relaciones entrecruzadas, la región parece haberse apartado poco a poco del intercambio. Quizás se acabó la pimienta. Sea como fuere, a nadie le interesa ahora..." (1)

La cuestión es que, más allá del relato de Marlow, ya no había tantas rutas... Así, los holandeses fundaron aquí, en Manhattan, Nueva Ámsterdam, y varias colonias en la vía que cruzaba por las islas polinesias, que entonces llamaban las Indias Orientales; los ingleses hicieron lo mismo, y comenzaron las guerras anglo-holandesas, que bien podrían haberse llamado las "guerras de la pimienta" y que ocuparon buena parte del siglo XVII.

Cuando se firma la paz de Breda, los holandeses –que iban ganando la guerra– imponen su criterio: pensando en el preciado granito negro, proponen entregarle la lejana e ignota Nueva Ámsterdam a sus enemigos ingleses, a condición de que estos adversarios comerciales renunciaran para siempre a ocupar o a abrir nuevas colonias en la ruta samoana de la pimienta. Los británicos, atónitos por tan buena condición cuando iban perdiendo, aceptan la propuesta holandesa: se quedan con Nueva Ámsterdam, y le cambian el nombre a la ciudad: la llaman Nueva York.

Al poco tiempo la pimienta cayó en desgracia, ya había demasiados países que la comerciaban y el exceso de oferta hizo bajar los precios. La ruta de las Indias Orientales

dejó de ser estratégica…, y Nueva York –en cambio– siguió su camino hasta convertirse en la nueva Roma de nuestro tiempo.

Ahora sí ya es de noche, caminamos por la ribera oriental del Hudson y yo voy recitándole a Marimer el soneto "Aquel error holandés":

En las costas indias de Malabarra,
una perla verde, ya ennegrecida
al solaz meridional de la tierra,
las delicias de la mesa tendida

hace desde Europa al cielo más nuevo.
La pimienta negra todo mar cruza:
Índico, Pacífico y Ordo Novo;
llama el Mediterráneo, su brisa,

y hacia allá acude, todos la disfrutan.
Enloquece los mercados de Londres
y la flota de la Reina trae odres.

Los marinos de Holanda la disputan,
ceden New Ámsterdam por ella, ¡bad work!
La pimienta pasa. Queda New York.

Manhattan Follies, (Clarice, 2025)

(1) Joseph Conrad, *Lord Jim*, capítulo 22; traducción nuestra.



Nelson Specchia

Más notas de esta sección:

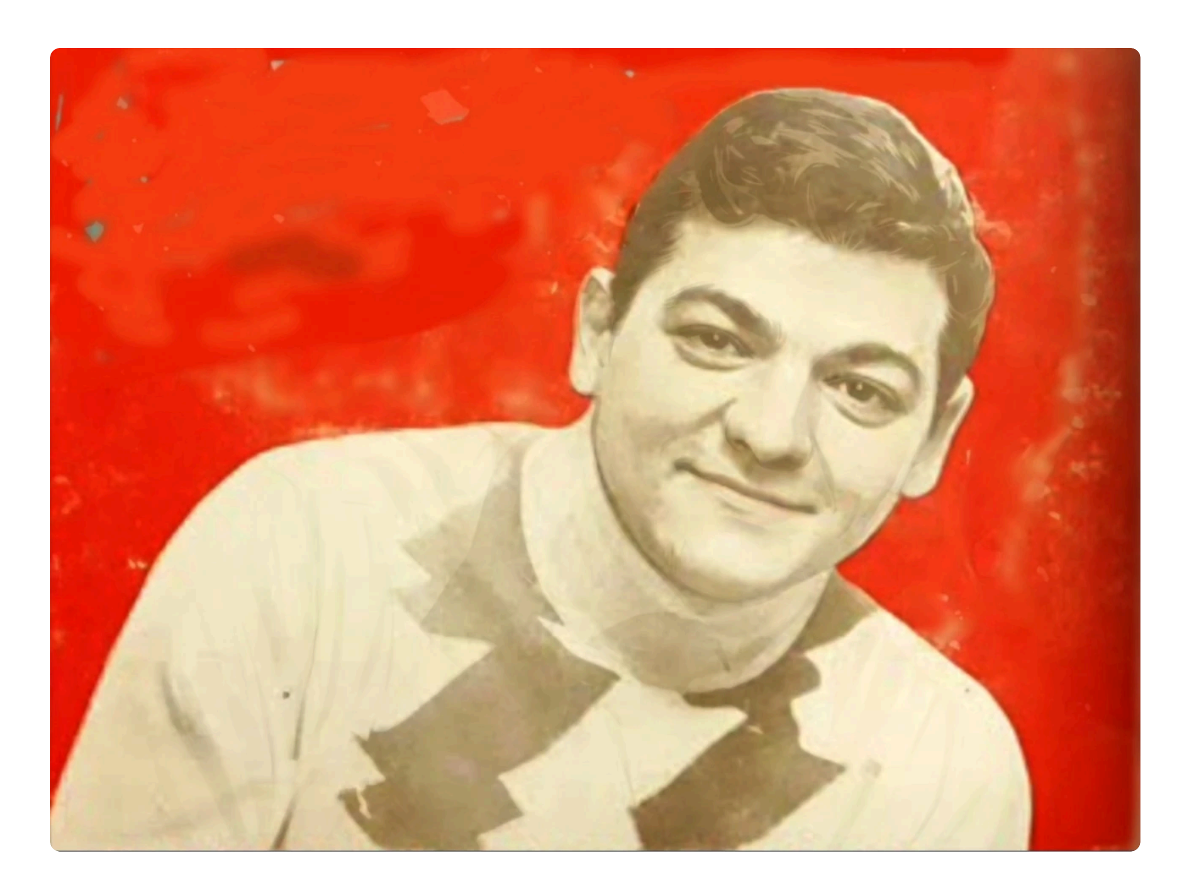
Contame-la



una ciudad entre dos océanos

Unas notas para recordar a Berna

Marcelo Casarin



Cuando volví estaba dispuesto a hacer alguna cosa, no porque necesitara dinero estrictamente: en todo caso, no me hacía gracia echar mano a los ahorros de años. Tenía una modesta jubilación europea que para vivir aquí parecía suficiente; tenía también una suma líquida importante en moneda fuerte, depositada y disponible en tres bancos extranjeros. No se piense que hablo de una fortuna, sino de una cantidad como para tirar un par de décadas con austeridad y sin sobresaltos. Además, soy propietario de dos inmuebles: uno acá en mi ciudad, la modesta casa de mis padres en barrio Matienzo, en la calle Los pinos 245; el otro, en Barcelona, un poco más grande que un estudio, donde viví los últimos años de mi exilio voluntario. Celebro haber escuchado la sugerencia de mi amigo y asesor inmobiliario, quien me recomendó comprar esa propiedad que arrendé por más de 20 años y disponerlo después para el alquiler temporario a turistas. Podrás ir y venir a tu aire, me dijo y mientras cobrar una renta. Barcelona es mi lugar, tanto como fue Córdoba en mi juventud. En la ciudad catalana pasé mis últimos 30 años.

Lo cierto es que a la vuelta del camino me ofrecieron escribir, una vez por mes, para una revista digital que me sorprendió por la calidad de sus notas, y por la osadía de la empresa: un número mensual, a pulmón. Sus directores, Jackie y Gabriel, conocían mis crónicas europeas, las que escribí por años para *La vanguardia*.

Mucho antes de que llegara el momento, me había prometido que una vez que obtuviera mi retiro, y habiendo alcanzado la condición de sexagenario, solo escribiría ficción. Pero ya lo profetizó Pessoa: "Si algún día me sucediese que, con una vida firmemente segura,

pudiese escribir libremente y publicar, sé que tendré nostalgia de esta vida insegura en la que apenas escribo y no publico". No publicaba ficción, o lo hacía muy de vez en cuando: una serie de narraciones que me dieron una considerable reputación entre familiares y amigos; y cierta complacencia de la crítica que trataba bien esos libros de un periodista; un periodista muy reconocido por sus crónicas en uno de los diarios de más importantes de España, y quien solo publicaba en editoriales pequeñas novelitas destinadas a pocos lectores (por elección, me decía).

El asunto es que los editores de la revista me sugirieron que buscara personajes de la ciudad, vivos o muertos, a cuya historia mi pluma pudiera ponerle una nota de color. Así dijo Gabriel y agregó que podía empezar por algún cuartetero. Demoré unos segundos en darme cuenta de que se refería a un músico de cuarteto, la más auténtica expresión cultural local según él. Insinuó que fuera el reconocido como "el cordobés más famoso", la Mona Jiménez. Mis años de ausencia en la ciudad no me impidieron saber de este fenómeno popular; sin embargo, pensé rápidamente, no me interesaba escribir sobre un triunfador, vivo y vigente como él. Además, les dije, seguramente le encontraría algunos defectos al ídolo y no tenía muchas ganas de entrar en discusiones banales a esta altura de mi carrera, de mi vida.

Les pedí un tiempo para pensar y decidir el personaje y les dije que era condición para mí contar con total libertad: temática, genérica, tono, registro, extensión, etc. Estuvimos de acuerdo. De esa conversación me retiré con una cierta inquietud. No tenía ningún interés por esa música y sus bailes. Pero los cuartetos estaban en mi infancia. No por elección, por imposición: cuando por motivos de trabajo de mi padre fuimos a vivir a La Calera, mamá y papá alquilaron una casa casi en la esquina de 9 de julio y General Paz. En la manzana contigua estaba el Club Sportivo: las ventanas de la casa, el cuarto de nuestros padres y el de los tres hermanos, quedaba a menos de 30 metros de los altavoces, unos conos grises que hacían de los sábados un infierno y dormir era imposible.

Por el salón del Club Sportivo Calera pasaron en esos primeros años 70 los grupos más importantes de la época: La Leo, Berna, Carlitos Rolán y el Cuarteto de Oro. Me vino a la memoria una noche, seguramente un sábado en que había visitas en casa. Hacía calor y los niños estábamos en la vereda jugando quién sabe a qué: lo cierto es que estaba Miguelito, un vecino con el que éramos muy compinches entonces y creo que fue idea de él colarnos al baile. Conocíamos bien el club y entramos por una puerta lateral que daba a la cancha de fútbol. Una vez adentro, fue fácil pasar desapercibidos porque era un baile familiar y había otros niños. Era la primera vez que yo estaba adentro y era un momento de mucha efervescencia y algarabía, al menos es lo que recuerdo. Miguelito, que era un poco mayor que yo, quería ver a las chicas bailar y se plantó al lado de la pista; yo no tenía más de nueve y me daba vergüenza la exposición y enajenación que produce la danza (por ejemplo: odiaba ver bailar a mis padres); lo cierto es que me atrajeron más los músicos, y me acerqué hasta abajo del escenario, justo en el momento en que terminó un tema. En los altoparlantes se oyó que "Berna y su sensacional cuarteto" nos acompañarían hasta la madrugada. Y que siga la música, dijo el presentador.

Los músicos eran muy jóvenes. El cantante era bastante gritón, pero era gracioso y hacía morisquetas. A un costado, con el piano casi tapándolo había un gordito risueño que tocaba y movía los hombros y la cabeza como si fuera un muñeco de goma. Yo me detuve

a observarlo y en un momento me guiñó el ojo. Y después siguió tocando y tocando el piano y de vez en cuando me miraba y sonreía y volvía a guiñarme el ojo. Ese recuerdo, el del pianista que sonreía me visitó muchas veces bajo la forma de un recuerdo persistente y lejano. A veces, solo la sonrisa, como una foto recortada. Era una sonrisa triste.

El dueño de la sonrisa era Berna; su nombre, un apócope de Bernardo; y Bevilacqua su apellido.

Se me ocurrió entonces que podía escribir sobre él. O sobre su sonrisa triste. ¿Por qué? Se me ocurrió que en ese recuerdo había algo de la sonrisa triste del payaso. Qué importa. En todo caso: por qué se me vino a la cabeza y por qué razón me pareció que podía escribir sobre él. ¿Podía? ¿Debía? Cuando le preguntaban a Tomás Eloy Martínez por qué se le ocurrió escribir *Santa Evita* solía responder con una anécdota: una noche en la que peleaba Gatica y Perón era invitado de honor, entre el público había una muchacha que quería ser actriz y se llamaba María Eva Duarte. Al verlo ingresar a Perón al Luna Park se hizo lugar entre el gran número de personas que la separaban del líder, esquivó a la custodia y se le colgó del cuello al futuro Presidente de la Nación y le habló al oído. Para tratar de entender qué le dijo Eva a Perón, contaba Martínez, escribí la novela. La estatura histórica de Evita y la de Berna son incomparables; también lo son la tremenda investigación de Eloy Martínez con la modesta pesquisa que yo estaba dispuesto a llevar adelante. Pero entonces ya había encontrado el punto de partida: para saber que había detrás de esa sonrisa triste que me fue destinada cuando era un niño, me dispuse a escribir sobre Berna.

Hice una búsqueda rápida en Internet y encontré apenas una entrada de Wikipedia que daba unos pocos datos de su vida (nacimiento y muerte), las bandas que formó, los 28 discos que grabó y muy poco más. La falta de información sobre mi objeto de investigación me entusiasmó y me inquietó en igual medida.

Hice unas pocas consultas entre algunos amigos que conservaba después de tantos años de ausencia. En síntesis, todos ellos sabían quién había sido, pero desconocían qué suerte había corrido. Solo una amiga me dijo que hacía años que no figuraba en los escenarios ni sonaba en las radios, mucho antes de su muerte.

Cuando les confié mi idea a Jackie y Gabriel, estuvieron de acuerdo en que Berna iba bien para comenzar la serie. Prefiero que no hablemos de serie, les dije. Solo puedo comprometerme a intentar con uno, después veremos, agregué. Coincidimos en que valía la pena ocuparse de este borrado de la memoria cultural cuartetera de Córdoba. En definitiva, aceptaron y aseguraron que me harían llegar información si la conseguían.

Como solía hacer en mis últimos tiempos de periodista, empecé a googlear minuciosamente: si había poca información, era necesario hacer búsquedas cruzadas. Pero luego de un par de horas de trabajo, la cosecha fue magra.

No me gusta mucho el trabajo etnográfico que he admirado tanto en algunos colegas. Siempre preferí los archivos e Internet se había convertido para mí en el mejor de todos. Supe que en el Paseo del Buen Pastor había un par de esculturas: una de Rodrigo y otro de la Mona Jiménez. Alguien me dijo que en la calle San Martín, en el centro comercial de la ciudad, había una serie de placas de homenaje a cuarteteros, pero no supieron decirme

si había una que recordara a Berna. Sentí por un momento el impulso de ir a ver esos lugares. Por qué no ir a mirar esos ambientes, me dije; pero mientras postergaba ese momento encontré una nota de un portal que decía en su título: **Los gruesos errores obligaron a cambiar placas de homenaje.**

La nota se refería a la inauguración por parte de la Municipalidad de Córdoba del Paseo de la Fama del Cuarteto. Habían colocado una serie de placas en la peatonal San Martín, entre Olmos y Lima; y varias de ellas tenían errores groseros: la referida a Gary, el cantante Edgar Efraín Fuentes, decía "Edgar Enfrían Fuentes". Además, otros apellidos estaban mal escritos. Según la nota, el secretario de cultura municipal había admitido una serie de errores en la instalación de placas: además del problema con "Gary", indicó, la placa de "la Mona" Jiménez estaba en el lugar de la de Leonor Marzano y viceversa. Según él, a la salida de una galería, donde estaba el homenaje a Jiménez, se debía colocar una escultura a tamaño natural de la inventora de la música de cuarteto tocando el piano. En fin, la nota daba cuenta de que el proyecto incluiría las dos cuadras siguientes de la calle San Martín, hasta la avenida Sarmiento y que preveía la instalación otras dos esculturas[1].

Con estos antecedentes me decidí a ir a ver el Paseo de la Fama de los Cuartetos y sufrí una gran decepción: no solo que no había rastros de mi buscado sino que el entusiasmo municipal se ha había agotado en la primera de las tres cuadras previstas (la que va de Olmos a Lima), en la que están las siguientes placas con su poéticas definiciones: Edgar Efraín Fuentes "Gary", el ángel que canta; Manuel Mauricio "Manolito" Cánovas, fundador de la banda Trulalá; Néstor Raúl López, "Coquito Ramaló", creador del Cuarteto de oro; Carlos "La mona" Jiménez Rufino, el cordobés más famoso; Carlos "Pueblo" Rolán, el cantante pionero del cuarteto; Leonor Marzano y el Cuarteto Leo, los creadores del tunga-tunga. Y ahora sí, al lado de la placa de ella, una escultura anónima de bronce representa a la pianista tocando su instrumento[2].

En otra búsqueda di con una nota fechada el 16 de julio de 2021 que apareció en el más persistente de los matutinos de Córdoba: se trataba de un artículo un poco escuálido a propósito del aniversario 25° de la muerte de Bernardo. El texto es pobre porque, pensé, la memoria de Berna es escasa. Había muerto 25 años atrás, pero había entrado en el olvido mucho tiempo antes. Volví a Wikipedia y confirmé dos cosas: lo poco y nada que se dice de él y que el último disco lo grabó en 1983, cuando tenía apenas 34 años. Una estrella fulgurante que empezó a los 15 y se apagó tan pronto. Esta última frase podría ser el título para un diario medio amarillo.

A partir de esto me dispuse a tratar con una ausencia[3]. Entonces pensé en escribir un texto breve, una viñeta, un retrato… No estaba seguro de que fuera de interés para la revista. Menos mal, pensaba, que no dependía de esta nota para pagar mis cuentas: sin la obligación de entregar en un plazo perentorio me iría por las ramas y me dejaría llevar por las incertidumbres que proponía la historia del personaje en cuestión[4].

Estaba ya en sintonía, deseante de empezar a escribir, cuando descubrí que existía un libro: *La mona*. Lo compré creyendo que encontraría información clave para mi pesquisa. Apenas comencé a hojearlo y me llamaron la atención algunos detalles[5].

Al final del libro encontré un apartado cuyo título declaraba: "A modo de epílogo". Mi manía correctora me hizo pensar que "A modo de…" sobraban en ese título. La lectura del

epílogo me dio la certeza de que todo sobraba allí: un texto de lleno banalidades con el único fin de reafirmar la ¿autoría? de la obra[6].

No fue una buena idea comenzar por el final del texto y a poco de recorrer las primeras páginas sentí la incomodidad de los libros que no me caen bien. Se trata de una autobiografía, aunque en rigor de verdad se la debería clasificar como una biografía en primera persona. Y que el autor/editor/titular de copyright sean la misma persona no es un dato menor. El libro está correctamente escrito, con adecuación a las reglas orto-sintáctico-gramaticales[7] . El tono, estilo y registro es el que se espera de la traducción de un texto oral a un texto escrito. El resultado es aceptable (la traducción es natural); lo que es insoportable para mí, lector de narraciones, es la secuencia de los hechos narrados: un festival de anacronías, lagunas y repeticiones accidentales.

Pero llegué al final de libro como un fondista, con la lengua afuera. Encontré algo de lo que buscaba: cierta información sobre Berna que se convirtió en unos pocos apuntes. No hay mucho más en la palabra de La Mona: Berna aparece mencionado varias veces, pero nunca con gratitud. Resentimiento es la palabra que sintetiza, creo, el sentir de Jiménez por los Bevilacqua, especialmente por su descubridor, el padre de Bernardo[8].

Bernardo Antonio Bevilacqua nació en Córdoba, el 20 de agosto de 1950. Su padre era un suboficial del ejército y su madre, ama de casa. Al cumplir dos años y cuatro meses enfermó de poliomielitis[9] y, además, tuvo una complicación con un cuadro de encefalitis.

Su infancia estuvo signada por los tratamientos médicos: cirugías e internaciones marcaron sus primeros años y le impidieron llevar una vida de niño normal; para él no hubo juegos con sus pares del barrio.

A instancias de una tía, la familia de Bernardo lo estimuló para que estudiara música. Comenzó a aprender piano desde muy pequeño en el conservatorio de música Félix T. Garzón, donde obtuvo el título de concertista. Bernardo encontró en el instrumento la compañía que le faltaba por su condición de disminuido motriz, secuela de la poliomielitis.

Y era tan aplicado y estudioso que ni siquiera las prolongadas internaciones lo alejaban del piano: le habían construido una maqueta del teclado con la que se las arreglaba para estudiar las lecciones y recordar los sonidos en esa madera muda. No fue un niño feliz, pero contó con el cariño y el acompañamiento de sus padres, que hicieron lo imposible por procurarle bienestar a su hijo.

Siendo todavía muy jovencito, a los 15 años, formó un grupo musical con sus primos, los hermanos Franco: Daniel de 9, que tocaba el acordeón y Dante, de 6 años, que tocaba una guitarra como bajo. Un día, un amigo de la casa, Miguelito Gelfo, hijo de Leonor Marzano, los escuchó ensayar y le dijo a Don Octavio Bevilacqua que valía la pena que esos niños tocaran en público y ofreció hacerlos debutar en la radio.

Estaba comenzando la carrera de lo que enseguida se llamó "Berna y su juvenil cuarteto": agregaron un violinista, Horacio Luna que tenía 15; Don Octavio se convirtió en el

representante del grupo naciente y cayó en la cuenta de que a la formación le iría bien un cantante. Organizó una audición en la que participaron cerca de 40 jóvenes. El elegido fue un muchachito delgado, morocho y aceptable bailarín cuyo nombre era Juan Carlos Jiménez Rufino. Don Octavio lo renombró: Carlitos Jiménez, quién después será la perdurable Mona. Con esta formación, un 1° de julio de 1967, debutaron en el Festival del éxito en LV2 con la canción "Con 10 monedas".

El grupo comenzó a ser conocido y a tener cada vez más trabajo. Empezaron a ser parte de la programación de los bailes, pero no como números centrales, sino como teloneros de algunas orquestas típicas o cuartetos. Por ser menores de edad los integrantes del grupo, el sindicato de músicos de la época les había prohibido que tocaran más allá de medianoche.

El director del grupo era Berna, pianista muy bien formado para el género (quizá sobre calificado), que además había aprendido con facilidad el modo de tocar de doña Leonor Marzano, la inventora del tunga-tunga, la onomatopeya del ritmo híbrido que la mujer había creado a partir del pasodoble y la tarantela[10]. También se convirtió en compositor o arreglador de la gran mayoría de los temas que empezaron a producir.



A poco de ser reconocido, en el grupo empezó a tener más protagonismo Carlitos Jiménez: por sus condiciones de bailarín y actor podía disimular sus pocas cualidades musicales con un carisma especial. Esto, y la resistencia de Carlitos a vestir el uniforme del grupo, o a cuidar los detalles con el rigor militar que Don Octavio imponía, le valieron varias reprimendas por parte del manager quien insistía en que el líder del grupo era su hijo. Berna le tenía cariño a Carlitos, y solía dedicarle hasta siete horas de ensayo en un día para que pudiera cantar un par de canciones con afinación aceptable.

En 1968 grabaron un disco con cuatro canciones, que no salió a la venta y utilizaron como medio de difusión en las radios. Se grabó en el subsuelo de lo que años más tarde sería el

bar Bon Q Bon[11].

El juvenil cuarteto se ganó la simpatía de los habitués de los bailes y cada vez recibían más y más propuestas de contrataciones. Pero, en el año 1968, se van los hermanos Franco por desavenencias familiares. Se va también el violinista y se renueva el grupo: se integraron Atilio Luppi en contrabajo, Gerardo Daher en acordeón y César Héctor López en violín. Con este cambio, ya dejó de ser el juvenil cuarteto.
Y empezaron a tocar todas las noches de la semana y a ser muy reconocidos y demandados: y llegó en 1969 un momento especial para el grupo, la grabación del primer disco: "Sensacional Cuarteto Berna '70", cuyo tema "Una Noche en Carlos Paz" es uno de los más recordados: en la portada del disco aparece una postal de la villa serrana.

En 1971 se produce otro hecho singular: Carlos La Mona Jiménez sale a formar parte del grupo de su tío Coquito Ramaló, (quien había creado el Cuarteto de Oro) y en su lugar se integra el que sería su más celebrado cantor: Ariel Ferrari, dueño de una voz cultivada y de una afinación de las que carecía su antecesor.

A partir de allí comenzó la época de gloria de Berna y su grupo. Entre 1971 y 1976 grabaron 13 long play y ganaron un disco de Oro. El cantante de ese lustro fue el mencionado Ariel Ferrari[12].

En el año 1976 comenzó para el país el más siniestro de los momentos políticos, sociales y económicos: la dictadura autodenominada Proceso de Reorganización Nacional. Esta situación comenzó a afectar la vida cotidiana de las personas y también las manifestaciones culturales.

Los bailes no estuvieron exentos de la violencia estatal de la dictadura conducida por los militares golpistas: procedimientos durante los espectáculos, censura de canciones, limitaciones en la difusión a través de las radios, que eran el medio más sensible a este tipo de música. Un antropólogo dice que lo que los militares no soportaban del cuarteto era el acordeón, que su sonido los exasperaba[13].

La salida de Ariel Ferrari no fue sin consecuencias para el cuarteto: vinieron con distinto suceso Carlitos Nieva, Sergio Vidal, Sergio Romano, Zoilo y Sergio Zarate. Pero el grupo fue declinando junto con la salud de su creador y líder.

La enfermedad de Bernardo no le daba tregua, las operaciones se sucedían hasta que un día no pudo más tocar por los dolores y la última operación, tan cruenta, lo dejó casi postrado, no podía estar sentado, no podía tocar. Los dolores y la pérdida de equilibrio lo fueron alejando de a poco.

Don Octavio decidió reemplazarlo y eso tuvo una doble consecuencia negativa: el grupo perdió brillo y Berna se sumió en una profunda depresión a pesar de la promesa de su padre de que era transitorio, hasta cuando se mejorara y pudiera volver a tocar: Bernardo, Bernardo, el cuarteto Berna no existe sin vos, hijo de mi corazón. Además, yo no puedo verte sufrir; ni arriba, ni abajo del escenario. El último disco fue "Corazón desocupado" y de a poco las actuaciones se fueron haciendo cada vez más esporádicas hasta de que dejaron de tocar[14].

Nadie puede imaginar lo difíciles que fueron los últimos días de Bernardo. Nadie sabe lo que fueron los últimos años de Bernardo Bevilacqua, lo que fue su vida entre 1983 y el 16 de julio de 1996. Parece que los corticoides y los antidepresivos fueron horadando más aún su debilitado cuerpo. Murió solo en la planta baja de la casa familiar, su corazón no resistió. Un hermano lo encontró muerto[15].

Ayer llamé a Gabriel y le dije que tenía una nota de cerca de 5000 palabras. Quería escandalizarlo y que me dijera que era demasiado extensa para su revista. Pero no, me dijo que ya habíamos acordado que no habría condiciones: como buen neurótico, le sugerí que leyera el texto y que después hablaríamos.



Cuarteto Berna

---

[1] Además, el texto agregaba el recuerdo de otros errores municipales: un mural del artista Antonio "Tutuca" Monteiro, frente a la terminal de ómnibus, que en mayo de 2013 empleados municipales taparon con pintura. Y también se comentaba un asunto con la escultura de Ana Frank, que había sido decapitada en 2013 y a la que se le restituyó una cabeza equivocada. Recordaba muy bien el episodio de Ana Frank, una de cuyas versiones está relatada en un libro, Vivir en la foto de otro, de Marcelo Casarin. Es una novela breve que compré la última vez que estuve en Córdoba de visita antes de mí regreso definitivo.

[2] Según el funcionario municipal se trataba de un trabajo del artista Juan Ignacio Lucero hecha de resina y cemento, que sería instalada en octubre de ese año 2013. En el emplazamiento de la obra hay una placa que solo menciona al intendente de entonces.

[3] Decliné la tentación de entrevistar personas que lo hubieran conocido. No estoy para eso, pensé. No es esto lo que quiero hacer ahora.

[4] Antes de irme a Barcelona y de convertirme en un periodista profesional, capaz de escribir una crónica semanal sobre el asunto que me pusieran adelante, yo había comenzado a ensayar aquí algo similar, escribiendo sobre un personaje singular y evanescente, un tal Bonino: lo que inicié como una crónica terminó siendo una *nouvelle* escrita sobre la estructura de una entrevista. El resultado, aunque exiguo en cantidad de páginas, me llevó varios meses y una vez publicado me trajo algunos lectores que me hicieron pensar que ese era un camino para la escritura, para mi escritura.

[5] Mi afición a los libros me ha hecho observador de las ediciones. El que adquirí, tiene fechas discordantes: la hoja de créditos declara que se trata de una cuarta reimpresión de la primera edición, de 2016; y al final dice el pie de imprenta que se terminó de imprimir un día de 2010 (año de la primera impresión). Un detalle. Luego, advierto que la titularidad del copyright es de la editorial Raíz de Dos y de un tal Jorge Cuadrado; Jiménez ni figura.

[6] Léase: la titularidad de los derechos de autor del seguramente un muy buen negocio editorial o, mejor, un gran negocio editorial a escala provinciana. Después supe que el responsable de la entrevista y el titular de la editorial eran la misma vaina. Más tarde alguien me explicó el asunto de las creativas nominaciones: Jorge Cuadrado dueño de la editorial Raíz de dos.

[7] Esta virtud puede atribuirse al trabajo de una persona que aparece como responsable de la "corrección" del texto.

[8] Jiménez cuenta en su libro cómo se convirtió en cantante del grupo de Berna y dice que cantaba por el sánguche y la coca; y después, por una milanesa con papas fritas. El resentimiento alcanza a su segundo patrón, Coquito Ramaló y su esposa: afirma la Mona que, cuando formaron el Cuarteto de Oro, grupo del que participó por más de 13 años (1971-1984), lo estafaron, se quedaron con su dinero.

[9] Cuando nació Bernardo no existía todavía la vacuna Sabin que, años más tarde, erradicó prácticamente este mal del planeta. Hace poco una pandemia afectó a toda la humanidad: sus mortales efectos fueron mitigados por el desarrollo urgente de una serie de vacunas que un grupo minoritario y siniestro se dedicó a denostar con argumentos insólitos.

[10] El gran descubrimiento de Leonor Marzano, tocar el piano para hacer sonar el tunga-tunga, le daba al instrumento protagonismo absoluto al llevar la armonía y el ritmo simultáneamente. Los demás instrumentos acompañaban: el acordeón y el violín tenían sus pequeños momentos con ecos de lo tocado por el piano. Según un conocedor, el auténtico continuador del estilo de la Leo fue Berna.

[11] El bar Bon Q Bon fue creado en 1974 y todavía existe: está en la esquina de Olmos y Maipú que en los años 80 era conocido como la "oficina de los cuarteteros" en la que se tramitaban las contrataciones. Lo visité: no hay ni una foto de Berna. Según el encargado o dueño, se comunicaron con la familia para pedirle "cosas" (fotos, documentos, etc.) y que Don Bevilacqua no se negaba, pero que nunca acercó los documentos.

[12] Fue quien el inventó del típico "hehey" o "hehehey" que era su manera peculiar de comenzar cada canción. Con su participación se consolidó el estilo que Don Octavio pretendía para su grupo: tranquilo, atildado y sin estridencias, con claro protagonismo del piano; las letras de las canciones eran algunas ingenuas, otras románticas y unas pocas con una pizca de picardía, pero que no pasara los límites tolerables de la decencia. El público era la familia.

[13] Algunos señalan que la dictadura favoreció a un grupo emergente que empezaba a competir con los conocidos como "los cuatro grandes del cuarteto": se le atribuye un giro tropicalista en el cuarteto con la introducción de vientos y teclados electrónicos y el abandono del acordeón. El grupo en cuestión se llamó Chébere y tuvo un largo camino de éxito. Por la misma época, aparecieron algunos grupos de cuarteto integrados por mujeres, uno de los cuales fue el conocido como Las Chichí. Mientras trataba de escribir este artículo descubrí también que, en un antiguo edificio de la avenida Olmos y Rivera Indarte, existía el Museo del Cuarteto. Fui a conocerlo: me impactó la calidad

de la puesta, en su modesta dimensión: instrumentos, trajes, pantallas, gigantografías y ploteos diversos. Y para Berna, apenas un panelcito, con unas lindas fotos y La Mona, la maldición de Berna: según el texto parece que el único mérito fue haberlo tenido como cantante. También hay una vitrina de zapatos que no tiene relación con la historia del cuarteto... y un pasillo sobre el Cordobazo. Todo medio superficial. La puesta confirma que la ausencia de las mujeres en el escenario cuartetero es notable: de las pocas protagonistas que hubo apenas hay algunos datos.

[14] El negocio del cuarteto era ya una maquinaria implacable manejado por unos pocos: si un protagonista declinaba era necesario inventar otro. Los bailes, uno tras otro, a lo que diera, y adonde fuera. Los discos, otro tanto, uno por año al menos, para que sonara machaconamente en las radios y también en la televisión.

[15] Me hubiese gustado escribir un final más o menos así: Todo habría sido más doloroso para él si no fuera por la amorosa compañía de su familia y de sus amigos de otros tiempos; los que pasaron por sus agrupaciones: los hermanitos Franco, la Mona Jiménez, Ariel Ferrari, entre otros, lo visitaban con asiduidad, lo sacaban a pasear o simplemente le dedicaban un par de horas semanales para charlar con él y ayudarlo a olvidar los dolores y la decadencia física.



Cuarteto Berna en Confitería La Revoltosa, en 1968. Bernando Bevilacqua al piano. De espaldas el acordeonista Dany Franco, su hermano Dante en bajo, Horacio Luna en violín, Carlitos Jiménez en voz y Toto Caridi en guiro. (Foto: Archivo La Voz)



Marcelo Casarin

Seguí leyendo más notas de esta sección:

Contame-la



una ciudad entre dos océanos

Ver o no ver, ¿esa es la cuestión?

(Des)Humanización laboral en tiempos de transformación digital

Sebastián Cortez Oviedo

Pantallas, robots y plataformas transforman el mundo laboral. Sustitución de visibilizades, eficiencias simuladas, espacios que distancian, personas que no se ven; son claves de sentido para un presente acelerado. El detrás de escena en un recorrido con más preguntas que certezas en la comprensión de la transformación digital del trabajo.



¿Quién está detrás de escena? Imagen generada por IA a partir de las reflexiones del texto (2025).

En el auge de la IA, la robótica y la automatización de los procesos productivos, indagar sobre la intermediación laboral intentando (re)descubrir el detrás de escena se vuelve un acto crítico. Un mojón en la aceleración de las transformaciones digitales y socioculturales, a veces normalizadas por la velocidad de lo cotidiano.

Ya en los años 90, la irrupción de la internet y otros avances tecnológicos sumado a un "cambio de época" dieron entidad a discursos de "modernización" e "innovación" en Argentina, asociados entonces con las telecomunicaciones y la robótica; recuerdo dos experiencias locales que sirven de ejemplo.

La primera, de la empresa Telecom (privatizada ENTEL-Norte) y su servicio 112. Normalmente, la atención al cliente era entre humanos, pero en 1998 se incorporó un sistema "automatizado" de reclamos y consultas de números telefónicos. Una máquina interpretaba los datos en un orden prestablecido: "Indique provincia", "Indique localidad", "indique nombre o razón social del cliente...". Así, luego de un par de segundos se recibía la información solicitada a través de un mensaje de voz pregrabado. Para el momento, un avance de la tecnología y la eficiencia. Lo cierto era que, en la práctica, no se trataba de una automatización total de sus bases de datos, sino de un operador humano escuchando la información y procesándola manualmente. Esto se podía inferir por el sonido de teclado que se escuchaba detrás, sin embargo, no se podía interactuar con la persona.

La segunda experiencia, también a finales de los 90, fue la primera farmacia robotizada de Córdoba, de reconocida marca sobre av. Colón y Urquiza, que ya no existe. En plena esquina, el cartel "robotizada" se imponía por sobre el de farmacia. Aquí se trataba de una automatización perfectamente visible. Al entrar al local, en la planta superior y detrás de un vidrio, se podía observar los anaqueles de medicamentos, y los mecanismos de un brazo robótico que los buscaba y hacia llegar al mostrador. El futuro había llegado y el farmacéutico seguía siendo humano.

Estas dos experiencias, entre otras, no tuvieron un mayor impacto en cambios concretos de las formas del trabajo, al menos por las siguientes dos décadas. Fue la pandemia COVID 19 la que aceleró procesos preexistentes marcando un punto de inflexión para que, lo que había iniciado Telecom en Argentina, se extendiera hasta para pedir una pizza. El avance de las plataformas digitales en la intermediación laboral y de servicios hizo posible la eliminación —casi por completo— de la interacción humana. Primero los bancos, luego las empresas de servicios y hasta el *delivery* se convirtieron en una relación (inter)mediada por plataformas, *boot,* o voces generadas por inteligencia artificial; hoy llegar a "conversar" con un humano resulta casi imposible. Entonces, ¿qué incidencias sociales y culturales podría generar la deshumanización del trabajo? ¿Qué se esconde detrás de algunas innovaciones?

Si hablamos de *falsa automatización* o automatismo encubierto, no puede pasarse por alto el caso de Amazon, especialmente experiencias como *Mechanical Turk (MTurk*), *Just Walk Out* y la supuesta automatización de sus almacenes. Tanto *MTurk* como *Just Walk Out*, son plataformas de trabajo donde miles de personas, en su mayoría de países como India y Filipinas, realizan tareas que la IA aún no puede resolver bien, como clasificar pagos e imágenes, transcribir texto o moderar contenido. Aunque el sistema se anuncia como parte de un ecosistema automatizado, la realidad es que depende de una gran cantidad de trabajadores invisibilizados, pagados por tareas mínimas y sin beneficios laborales. Entre estas experiencias, el caso más resonante fue la falsa automatización de sus almacenes; robots autónomos (que dependían de personas), especialmente en tareas de clasificación y embalaje. A menudo, los empleados tenían que adaptarse al ritmo de los sistemas automatizados, más que al revés, lo que resultó en jornadas extenuantes y problemas psicológicos. Casos que fueron estudiados tanto por el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT) como por el Centro de Desarrollo Económico Urbano de la Universidad de Illinois.

Volviendo al contexto cordobés, en marzo de 2025 se inauguró la primera heladería automatizada *Grido Go*. El concepto se publicita bajo la noción de "la primera heladería 100% digital", posibilitada por una franquicia tecnológica de la *startup* I+Diot Lab (emprendimiento de base tecnológica). En lo personal, la noticia me retrotrajo a las experiencias antes mencionadas, posibilitando estas líneas con el sentido de repensar algunas inquietudes sobre la innovación, la automatización y la condición humana del trabajo.

Motivado por la experiencia, me acerco a la heladería en Nueva Córdoba, un local con pantallas y luces led azules similar a una venta de celulares. En un tótem elijo mi pedido, aunque también puedo hacerlo desde una aplicación digital; eso sí, hay que tener muy en claro los gustos porque no hay posibilidad de ver los helados directamente, muchos menos de preguntar, ni hablar de probar. Espero unos minutos detrás de otra pantalla (se escucha gente detrás, voces y movimiento); y casi como un acto de magia —de aquel mago que decía "puede fallar"— aparece mi pedido en una cápsula; lo retiro, y me voy. No hubo lugar para el intercambio o la consulta, o las típicas charlas y miradas de heladería cuando emerge la incertidumbre sobre un bufete de texturas y colores, o la consulta, según la mirada de quien atiende. Aquí no existe nada de eso, pero sí se despiertan otras suspicacias y pensamientos.

Al igual que el sonido de teclado en el 112 de Telecom, las voces detrás de las pantallas me hacen pensar sobre quienes están detrás de escena, ¿qué hacen?, ¿quiénes son?, ¿por qué no puedo hablar con ellos? El concepto de una heladería 100% digital es el pretexto para repensar algunas cuestiones.

Cuando hablamos de innovación, suele hacerse un uso excesivo del adjetivo "inteligente", lo encontramos construyendo sentido sobre ciudades, tecnologías y comercios. La automatización de la experiencia *Grido Go* abarca sólo el proceso de pedido (como en otros locales cordobeses), pero no incluye la preparación. No existe un brazo robótico como el de la farmacia de Colón y Urquiza; como en Amazon, se requiere de un humano (invisibilizado) que complete el trabajo.

Quizás la palabra "invisibilización" sea clave de sentido en el texto, ¿quiénes lo están, y por qué? Si algo atraviesa las experiencias relatadas es la invisibilización laboral detrás de un discurso de innovación, progreso o modernización. La invisibilización detrás de una pantalla, una aplicación o un robot. En tiempos de aceleración y automatismo, deberíamos repensar qué sucede con los vínculos humanos y laborales. Parafraseando a Shakespeare, "ser o no ser" podría reformularse hoy en "ver o no ver, esa es la cuestión", si de interpretar la cultura de la imagen se trata. La cultura de lo visual se encuentra estrechamente ligada a la transformación digital y sus discursos de innovación, la estética y la simulación completan la jugada. Más allá de esto, lo importante sigue siendo ver lo que se invisibiliza: lo humano y el trabajo realizado, los lazos sociales y la corporalidad misma del trabajo.

La simple experiencia de comprar un helado bajo este concepto abre un debate donde existen más dudas que certezas, necesario para generar preguntas sobre "lo que no veo" o, mejor dicho, sobre lo que se oculta. Comprar un helado frente a una "pantalla tecnológica" construye un filtro de la realidad, un límite visual que configura una

determinada experiencia estética, ¿por qué?, ¿con qué sentidos? La invisibilidad visual y corporal del heladero/a implica otros pliegues de análisis e interpretación sobre un paradigma cada vez más normalizado, a veces acríticamente. No conocer quién está detrás de cada trabajo o servicio no sólo implica una deshumanización de las relaciones laborales y sociales, sino también la ruptura del trabajador como institución (visual). No se ve, no existe. Esto no solo se manifiesta en nuevas lógicas de comunidades laborales (pensemos en los trabajadores remotos) donde el espacio no se constituye como un elemento integrador, sino disociativo. Entre el trabajador detrás de escena y el cliente se impone una distancia (tecnológica) que construye una determinada subjetividad social, laboral y espacial; habrá que preguntarse qué tipo de sentidos se ponen en juego.

En un mundo de aceleradas y simultáneas transformaciones, el desafío de mirar más allá de la pantalla se torna esencial. No se trata solo de lo que vemos, sino de lo que dejamos de mirar. Si la tecnocultura tiende a borrar los rostros del trabajo, ¿qué queda del vínculo humano? En la cultura de la automatización, la pregunta no es solo quién trabaja, sino quién desaparece en nombre de un progreso simulado. La mirada crítica sobre determinados discursos de la transformación digital y la inteligencia artificial se torna necesaria para comprender con qué formas la innovación y la tecnología incide sobre las relaciones socioproductivas, humanas y urbanas. Si el futuro se construye entre la interfaz de lo visible y lo oculto, tal vez la verdadera disrupción sea innovar: atrevernos a mirar lo que se intenta invisibilizar.

Abril 2025.



Sebastián Cortez Oviedo

Bio del autor (https://www.tierramedia.com.ar/l/sebastian-cortez-oviedo)

Más notas de esta sección:

Hashtag Sumaj